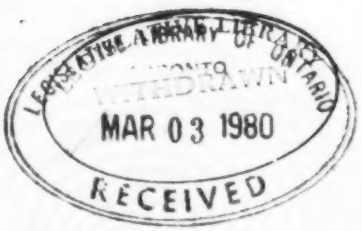
Melvin Charney

Oeuvres 1970-1979

Musée d'art contemporain, Montréal



Ministère des
Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Ministère des Affaires culturelles 1979

Tous droits de traduction, et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous les pays.
Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Editeur officiel du Québec.
Dépôt légal, troisième trimestre 1979, Bibliothèque nationale du Québec.

ISBN 2-551-03521-X

Sommaire

4 Avant-propos
5 Introduction par Alexandre Tzonis

Oeuvres et commentaires de Melvin Charney, 1970-1979.

14 MEMO Series
21 UN DICTIONNAIRE Series
29 UNE HISTOIRE
37 FRAGMENTS
42 LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE
49 PROJET
50 STREETWORK
54 ROOM 202
58 EDIFICE

62 Bibliographie et expositions choisies
63 Chronologie

Avant-propos

Art et architecture sont deux formes qui au cours de l'histoire ont parfois été intégrées mais dont la relation demeure conflictuelle. Une certaine interprétation de leur rôle respectif a été souvent la cause de cette dissociation.

Architecte de formation, Melvin Charney a choisi de relier les deux formes par une mise en relation de l'''objet construit'' face à l'histoire; il se défend toutefois de vouloir tout replacer dans un contexte socio-historique puisque, de fait, aucun événement n'échappe à ce contexte. Sa conception relève plutôt d'une volonté de situer toute construction au niveau de l'objet événementiel. Il apparaît difficile alors de dissocier l'aspect culturel de la matérialisation du projet puisque les deux animent la création de l'objet-témoin.

Melvin Charney présente les constructions comme les traces d'une mémoire collective et en décrit le passé à travers ce qu'il cherche à extraire du présent. En s'attaquant aux concepts proposés par l'architecture même, il met l'accent sur le rôle essentiel d'une ''imagination socialisée'' qui doit précéder et accompagner toute conception. Cherchant à instaurer un véritable moyen d'observation, il reclassifie et ''mémorise'' des données précises sur le mode de compréhension passé, présent et futur de cet ''art de la construction'' et constitue de ce fait un véritable répertoire. Ce répertoire prend la forme d'oeuvres multiples qui interrogent en définitive le sens réel de toute création.

Denis Chartrand
Conservateur
Service des expositions.

Looking back over the art of the last fifteen years, one is struck by its dispersal. One movement pursues extreme representation, pinning down particulars with almost Flemish nominalist tenacity, while an equally strong counter-trend aims at reducing the work of art to the barest essentials, to skeletal remains standing only for themselves. Sculpture borrows visual effects traditionally associated with painting, and painting becomes increasingly preoccupied with three dimensional constructions. The tendency to transfer conventions from one art tradition to another embraces printing and photography along with sculpture and painting, combining them in one complex of interchange. Finally, as often as a work of art is sealed off from its environment, like an autonomous world within the world, so it is also diffused and absorbed into its surroundings.

Beyond this diversity of efforts, which at first glance seem to move in all directions without a clear pattern, there is a single persistant search related to one and only one object. The object is art itself. What appears to be an eclectic borrowing and reassemblage of bits and pieces of techniques from artists of previous generations, especially the previous avant-gardes, is in fact a re-use of older themes in a new discussion, broadened and deepened.

This discussion, which is contained implicitly in the forms and images of the works of contemporary art, deals with the problems of representation, of imitation versus synthesis and ideal form, of the integrity of each art tradition, of the efforts to identify its specific characteristics, of the disputes about open and closed composition, and of the completion and finish of a work of art.

Such questions used to be the domain of critics developing criteria for the evaluation of works of art. Contemporary artists have picked up these concerns, but with different intentions. They have given flesh to the abstract notions, turned the traditional arguments into concrete images, and made manifest, through "foregrounding", the relations between image, plane, frame, and texture, between scale, material, and use of the object, between prototype and copy, and between the conception and the execution of a work of art.

Introduction

Contemporary artists have assembled these theme-images not through lack of nerve and inventiveness, but for a special purpose. They have juxtaposed them because they were interested in the sense of conflict emerging from them. If several contemporary aesthetic principles have been applied simultaneously, it is not out of naivety, but in order to produce equivocal objects. These theme-images have been used as iconographic elements in a larger iconographic system, and as elements of an elaborate construct with which to refer to and reflect on art, its production and value, and above all on culture and society.

Breaking the plane of a painting, respecting its frame, copying an object to the minutest detail or making a painting out of advertising copy are all symbolic acts, components of an elaborate symbolic construct. To use a metaphor of our time, they constitute elements of a metagame which permits us to comprehend the nature of the games art has set up, and maybe furthermore, the nature of man himself as the animal who invents these games, and who finds in them excitement, damnation or salvation.

The investigations that contemporary artists pursue on the conventions of art penetrate, therefore, below a surface classification of art manners on which traditional art criticism dwelt. In these investigations, the production of art is a model of the human condition, of the rules which determine the perception of reality in a given culture, in a given social group, and of the making of these rules. This search of modern art goes beyond the aesthetic level, and becomes an epistemological and even moral inquiry.

Certainly these investigations vary from artist to artist in what we may call contemporary aesthetic means, and in the iconographic devices which are used as vehicles for meaning. How far the search reaches into the roots of art, to its generative forces, to what degree the critical inquiry of art becomes a critique of culture and society, is also particular to each artist and often to each work of art.

Such choices made by contemporary artists give their work its uniqueness, and at the same time help to account for the apparent character of dispersal in contemporary art.

Alexander Tzonis

Lorsqu'on revoit la production artistique des quinze dernières années, on est frappé par sa disparité. Alors que tel groupe d'oeuvres se caractérise par un réalisme minutieux, chaque détail évoquant la précision descriptive des nominalistes flamands, tel groupe, avec une égale force de persuasion, visera à réduire l'oeuvre aux éléments essentiels, aux structures minimales. La sculpture emprunte des effets visuels traditionnellement associés à la peinture tandis que cette dernière utilise de plus en plus des constructions tridimensionnelles. Cette tendance à transposer les conventions traditionnelles d'un art à un autre s'applique également à la gravure et à la photographie, les réunissant en un grand réseau d'échanges. Enfin, de même que l'oeuvre d'art a souvent été dissociée du milieu — univers autonome existant à l'intérieur d'un autre univers — elle parcourt maintenant le chemin inverse; elle s'atomise pour être absorbée par l'environnement.

Au-delà de la diversité des efforts, qui au premier abord semblent s'orienter dans plusieurs directions, sans schème intégrateur cohérent, on peut distinguer la constance d'une recherche reliée à un objet, et un seul. Et cet objet, c'est l'art lui-même. Ce qui paraît n'être qu'emprunt éclectique de fragments et de techniques subtilisées aux artistes des générations précédentes et en particulier des avant-gardes antérieures, est, en fait, réactualisation de thèmes anciens dans le cadre d'un débat élargi et approfondi.

Ce débat, contenu implicitement dans les formes et images de l'art contemporain, porte sur les problèmes de la représentation, de l'imitation par opposition à une forme idéale et synthétique, sur les problèmes d'identification des caractéristiques spécifiques à chaque tradition artistique. Il y a également débat autour des définitions d'une oeuvre ouverte ou fermée, autour de ce qui détermine le degré d'achèvement d'une oeuvre.

Ce sont des questions analogues qui, dans le passé, présidaient à l'élaboration des critères d'évaluation des oeuvres d'art. Bien que les artistes contemporains se soient appropriés ces préoccupations, leurs intentions sont tout à fait différentes. Les notions abstraites et les arguments traditionnels ont été remplacés par des images concrètes et ont explicité — "foregrounded" — les rapports en l'image, le plan, le cadre et la texture; entre l'échelle, le matériau et l'usage de l'objet; entre le prototype et la copie; entre la conception et l'exécution de l'oeuvre d'art.

Les artistes contemporains ont réuni ces thèmes-images, non pas faute d'énergie ou d'imagination, mais dans un but précis. Ils les ont juxtaposés parce qu'ils étaient intéressés par la situation conflictuelle qui en émergeait. Si les principes de l'esthétique contemporaine ont été appliqués simultanément, ce n'est pas dans le but de produire des objets équivoques. Ces thèmes-images ont été employés comme éléments d'un système

iconographique plus vaste, comme éléments d'un discours implicite, une construction qui se réfère à l'art et en même temps se reflète sur les productions et les valeurs artistiques et en dernier ressort, sur la culture et la société.

Rompre le plan d'un tableau, respecter son cadre, copier un objet jusque dans ses moindres détails ou tirer une peinture d'une page de journal, voilà des actes symboliques, composantes d'une structure symbolique complexe. Pour employer la métaphore un peu précieuse de notre époque, ils constituent les éléments d'un "méta-jeu" qui nous permet de percevoir la nature des jeux établis par l'art, et peut-être, en outre, la nature de l'homme lui-même en sa qualité d'animal inventeur de ces jeux, qui y trouve tout à la fois force vitale, damnation et rédemption.

Les recherches que poursuivent les artistes contemporains sur les conventions artistiques dépassent donc la classification superficielle des styles dont faisait tant de cas la critique traditionnelle. Dans le sens de ces recherches, la production artistique constitue un modèle de la condition humaine, des règles qui déterminent la perception de la réalité dans une culture et un groupe social donnés et de l'élaboration de ces règles. Cette quête de l'art moderne va au-delà des préoccupations esthétiques et devient une recherche épistémologique et morale. Bien sûr, ces recherches diffèrent d'un artiste à l'autre à l'intérieur d'un même système esthétique contemporain et d'un même dispositif iconographique utilisé pour véhiculer le sens. Jusqu'à quel degré cette recherche atteint-elle les fondements de l'art, jusqu'à quel degré l'étude critique de l'art devient-elle critique d'une culture et d'une société, voilà qui varie avec chaque artiste et, souvent, avec chaque oeuvre.

La voie adoptée par les divers artistes d'aujourd'hui confère à chacun son unicité et aide également à expliquer l'apparente dispersion qui semble le fait de l'art contemporain.

L'oeuvre de Melvin Charney telle qu'elle a évolué au cours des dix dernières années constitue l'expression dense et fascinante de ces préoccupations contemporaines. Les diverses conventions artistiques y sont isolées, reliées, s'entrechoquent les unes aux autres pour mieux mettre en relief l'ambiguïté et le conflit. Le résultat en est un commentaire sur notre époque des plus fascinants, sophistiqué et provoquant.

La "MEMO SERIES" (1969-70), décrite comme un "projet documenté portant sur la conception et le design d'un musée commémoratif de l'aviation" fut soumis à titre de dessins comme projet architectural dans un concours; ce projet est un ensemble de règles en vue de l'édification d'un monument, règles qui totalisent 91 pages de papier quadrillé "335-5136". La série prend la forme d'un ensemble de plans, de représentations d'un projet à construire, patiente collection de règles d'agencement des

The work of Melvin Charney, as it has evolved during the past ten years is an intriguing and dense expression of these contemporary concerns. The various conventions of art are isolated, linked, made to clash, and to highlight ambiguity and conflict. The result is a fascinating, sophisticated and provocative commentary on our times.

The MEMO SERIES (1969-70) described as a "documented project on the conception and design of an Air Force Museum-Memorial," submitted as an actual architectural proposal in a competition, is a set of instructions for a monument carried out on 91 pages of "335-5136 metric" graph paper.

The series appears as a set of plans, representations of a design product to be constructed, and a patient collection of instructions for the constituent elements with which a monument may be pieced together. The appearance of precision and the austerity of the prescriptive style of engineering specifications is so convincing that when I received their copies through the mail, I was forced to pay duty on them as working papers whose importation is subject to such requirements.

But the MEMO Series is more complex than a study of constituent patterns. On the one hand, inside these neatly arranged frames, one finds not construction details but figures which, to borrow Kenneth Clark's expression, in the manner of "flashlight photograph" of Goya's "Desastres", narrate

Francesco Goya
Les désastres de la guerre, planche 13
ca. 1808-1814

the destruction of war. On the other hand, the frames constitute a series of plates, a portfolio, which emerges as assemblages of abstract surfaces and lines — echoing in their flat presentation El Lissitsky's "Of Two Squares"

series. Here, however, the arrangement is disconnected and pushed to the point where printed lines and pictures become objects alien to the paper's shape; like signs and notices pinned on the facade of a brick wall.

UN DICTIONNAIRE Series (1970-78) resembles in many respects the MEMO Series. The same format: a series of plates. The same overall "apparent" theme: urbanism, architecture — I say apparent because the work in reality has many other levels of meaning. Again we encounter the obsession with documentation and representation, page after page, as if a typology or a "catalogue raisonné" of structures were attempted. Again there is the flashlight quality of the images, now hardened through the use of xerox copies of newspaper photographs. The destruction of wars seen in the MEMOs is replaced by urban conflict: from Goya to Doré.

The shift of interpretation which the MEMO Series allowed reappears in the reading of UN DICTIONNAIRE. If one disregards the figurative content of the plates, only a severe study of scale and size, wholeness and parts, outline and plane is left. The grid paper of the MEMOs is replaced by an alignment of newspaper cut-outs arranged in a seemingly fall-as-they-may pattern, flattened on the surface of the plate. Once more the object stands in its own right.

Mimesis or abstraction? An object of representation, a composition or just an object? Graphics, painting or architecture? A single colossal building, a building typology, scattered fragments of structures, bits of information or stations of communication flung across a bast and empty land? The work is not a collage by weakeness of indecision. It does not even present choices. It reveals the spectrum of frames for viewing the world and according to which decisions are taken, each decision claiming to be the only true and honorable one, each competing for the monopoly of power.

Stark and austere but more complex and tragic in appearance than the "working drawings" of the MEMOs and the "plates" of the DICTIONNAIRE, is the series of what we may call Charney's "architectural settings". They are constructed strictly out of one material, wood, which generates a painterly effect — a golden sweet

éléments constituants le monument. L'apparence de précision et d'austérité qui se dégage du style normatif des spécifications du devis est si convaincante que, lorsque j'en reçus copie par la poste on m'obligea à payer des droits de douane, comme s'il s'était agit de documents de travail, lesquels sont imposables.

Mais MEMO SERIES est plus complexe qu'une étude de modèles constitués. D'une part, à l'intérieur de ces cadrages soigneusement disposés, on trouve non seulement des détails relatifs à la construction, mais encore des signes qui racontent les désastres de la guerre à la manière d'"instantanés éclairés par le faisceau d'une lampe de poche" qui est celle de Goya dans ses "Désastres", pour paraphraser l'expression de Kenneth Clark. D'autre part, on se trouve devant une série de planches, in folio, qui se présentent comme des assemblages de surfaces et de lignes abstraites évoquant par leur manque de relief la série "De deux carrés" de El Lisitsky. Cependant, ici, l'agencement est disloqué et poussé au point où les lignes et images imprimées deviennent des objets dissociés de la forme du papier; on dirait des écriteaux et des placards qu'on aurait cloués sur un mur de brique.

UN DICTIONNAIRE (1970-78) ressemble à plusieurs égards à la MEMO SERIES. Même présentation: une série de planches. Apparemment, le même thème d'ensemble: urbanisme, architecture — je dis apparemment car l'oeuvre possède, en réalité, beaucoup d'autres niveaux de signification. Nous nous heurtons, encore une fois, à l'obsession du document et de la représentation, page après page, comme s'il s'agissait d'une tentative de typologie ou d'un catalogue raisonné des structures. Nous retrouvons le caractère d'images contrastantes figées par l'utilisation de photocopies et de photographies de journal. Les désastres de la guerre de la MEMO SERIES se traduisent ici par les conflits urbains: on passe, pour ainsi dire, de Goya à Doré.

La gamme d'interprétation que permettait la MEMO SERIES réapparaît lors du déchiffrement de UN DICTIONNAIRE. Si l'on écarte un instant le contenu figuratif des planches, il reste uniquement une étude stricte d'échelle et de dimensions, de la totalité et de ses parties, de contours et de plans. Le papier quadrillé de la MEMO SERIES s'y trouve remplacé par un montage de coupures de journaux, agencées comme si elles étaient tombées là par hasard et qu'on les avait fixées ainsi à la surface de la planche. De nouveau, l'objet s'affirme en tant que tel.

Est-ce là mimétisme ou abstraction? Est-ce un objet de représentation, une composition ou simplement un objet? S'agit-il de graphisme, de peinture ou d'architecture? Ou encore est-ce un bâtiment unique et colossal, une typologie de la construction, des feuilles volantes, des fragments de structures éparpillés, des éléments d'information ou des postes de communication dispersés à travers un paysage vaste et vide?

L'oeuvre se présente comme un collage mais non par absence de projet précis; elle ne permet aucun choix. Elle révèle un éventail de cadrages devant permettre une certaine vision du monde à partir de laquelle ces décisions sont prises, chacune se réclamant d'être la seule vraie et respectable, chacune prétendant avoir le monopole.

Nues et austères, mais plus complexes et tragiques en apparence que les études de la MEMO SERIES et les planches de UN DICTIONNAIRE, sont les oeuvres de la série qu'on peut qualifier de "constructions architecturales" de Charney. Elles sont faites à partir d'un seul matériau, le bois, qui projette un effet pictural — une patine douce et dorée à la Claude Lorrain. Elles s'étirent dans l'espace, touchent terre, s'élèvent de nouveau et s'étendent en longs plans calmes. Il s'agit d'une fabrication modulaire, avec des angles bien définis, des intervalles stricts et la sérénité d'un mur qu'aurait peint David dans sa jeunesse. Sans indication de limite elles sont là, dans leur irrégularité, comme des découpures inattendues dans l'espace.

Jacques-Louis David
Le Serment du Jeu de Paume, 1789, détail
Versailles

De nouveau, les conventions contradictoires de l'art sont mises en relief, puis soigneusement entrelacées. Diverses traditions artistiques se retrouvent face à face; différentes versions ou interprétations se font jour. On peut voir la construction de bois comme une copie tridimensionnelle d'un bâtiment, un croquis lancé dans l'espace et réalisé en hâte de façon à ne représenter que les détails physionomiques les plus importants de la silhouette du bâtiment réel. Le pouvoir mimétique des structures est tel — et cela est, à mon avis, l'aboutissement d'un heureux choix d'éléments à représenter, de points à tracer, de dimensions très calculées se cristallisant dans un arbitraire général de formes, qu'on admire dans le contour des cartes géographiques ou dans d'autres modèles d'objets naturels reproduits de façon mécanique — qu'on peut les comparer aux moulages qu'on fait du visage d'un mort.

Mais les mêmes structures de bois peuvent aussi être vues comme un assemblage d'éléments réels tirés d'un immeuble démoli, qu'on introduirait dans un espace d'exposition; éléments aplatis sur le mur comme dans le

Claude Lorrain patina. They unfold in space, touch the ground and reach up, expand in calm planes. It is a modular fabric with well-defined corners, severe intervals and the serenity of a wall painted by David in his youth. There is no indication of termination, they stand, irregular, like unexpected cut-outs in space.

Once more, contradictory conventions of art are highlighted, "foregrounded", and then carefully interlocked. Diverse traditions of art find each other face to face; divergent readings emerge. The wood construction can be understood as a three dimensional copy of a building, a sketch spread out in space and done in haste to convey only the most significant physionomical details of the silhouette of the real building. Such is the mimetic power of the structures — and this I think is the result of the opportune choice of elements to be represented, of the points to be plotted, of the very careful dimensioning, as well as of the retention of a general arbitrariness of the shapes which one admires in the contours of maps or other mechanical models of natural objects — that one may liken them to casts taken from the face of the dead.

But the same wooden structures can also be taken as an assemblage of actual pieces of bones and skin from a demolished building ushered into an exhibition space and flattened on the wall as in the case of the FRAGMENTS (1977), erected in the middle of the room as in the case of UNE HISTOIRE (1975), rebuilt in an empty lot after having been razed as in the case of LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE (1976), or reintroduced as the structure of a room from which it had been removed as in the case of ROOM 202 (1979).

These constructed settings are more than stage props or the illusionistic scaffoldings of a spectacle. As in the case of the plates of the MEMOs and the DICTIONNAIRE, beyond the image character, there is a non-figurative schema. The planks and boards of wood, dimensioned, cut and set up in premeditated intervals, calm planes and precise corners, present the size and scale, the parts and whole of an object which stands for itself.

In the matching of the volumes, the modulation of the planes, the hanging of voids in the air, the proportioning, and the casting of shadows, there is a strong presence of the tradition of

sculpture. Behind the presentation of form, the simplicity of flatness, and the frontality there is painting. In the unexpectedness of the outlines stands photography's idiom of mechanical projection, and in the dissection of inside views there is the way construction drawings present reality. Again the apparent iconography, as in the case of the plates, is derived from architecture. But again a sense of slipping meanings arises from the relation which the constructions have with the surrounding buildings, streets, walls or ceilings. These works are autonomous and yet involved with their environment. They seem to hover in a floating space to harmonise with their surroundings, and to grow inside them, yet they break in dissonance with them.

The shifts in "perspectives", to use Gadamer's concept, which these works of art invite, and the confrontations between points of view, lead to contrast and equivocality. But these are not to be taken here as the aesthetic categories that previous theoreticians of art believed in — desirable psychological states that the spectator was expected to reach in order to achieve gratification.

Charney's work then is an epistemological exercise on the nature of classification and on the protocols of representation, but it is also engaged in more troubling questions. The emphasis of contrast and ambiguity have an effect which goes beyond references to the conventions of art and to the analysis of the work of art and its production. It comments on human relationships, and becomes an analysis of the conditions of knowledge, and of the anatomy of institutions of power.

This shift towards a questioning of the institutions of power gives Charney's work a special vigor and a disturbing character. His critique of institutions of power focuses on the discourse through which the institutions operate, their distortions and the hypocrisy of the orthopedics of culture. In the tradition of Nietsche's "inverted Platonism," the investigation uncovers the "will to illusion and deception" which is the moving spirit of the institutions of power, and gives them the capability to subjugate and possess.

This type of investigation has an affinity to the writings of Foucault, and has acquired the name of "archaeology" to stress its similarity with that field of

cas de la série FRAGMENTS (1978), dressés dans le milieu d'une salle comme dans le cas de la série UNE HISTOIRE . . . (1975-77), reconstruits dans un terrain vague après avoir été démantelés comme dans le cas de LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE (1976), ou réapparaissant à titre de structure d'une pièce d'où ils ont été enlevés, comme dans le cas de ROOM 202 (1979). Ces constructions sont plus que décors, ou des échafaudages illusionnistes destinés à un spectacle. Comme dans le cas des planches de MEMO SERIES et de UN DICTIONNAIRE, au-delà du caractère de l'image, il existe un schéma non figuratif. Les planches et madriers de bois, mesurés, coupés et fixés à intervalles calculés, les plans, les angles précis, présentent la taille et l'échelle, les parties et le tout, d'un objet qui ne figure que lui-même.

Dans l'agencement des volumes, la modulation des plans, la disposition des vides dans l'air, la proportion et la projection d'ombres, apparaît la vigoureuse présence de la tradition sculpturale. Derrière la présentation de la forme, de l'absence de relief et la "frontalité", il y a la peinture. Dans l'inattendu des contours, on reconnaît la projection mécanique de la photographie, et dans la dissection des vues intérieures, on retrouve la façon dont une épure représente la réalité. Encore une fois, l'iconographie, comme dans le cas des planches, est tirée de l'architecture. Mais une impression de glissement de sens nous vient du rapport qu'entretiennent les constructions avec les immeubles et les rues avoisinantes, avec les murs ou les plafonds. Ces oeuvres sont indépendantes de leur environnement bien qu'elles en soient tributaires. Elles semblent suspendues dans un espace flottant; elles s'intègrent avec cet environnement tout en le défigurant.

Les déplacements de "perspective", pour emprunter le concept de Gadamer, auxquels invitent ces oeuvres d'art, les confrontations entre points de vue, mènent à des interprétations à plusieurs niveaux de signification. On ne doit toutefois pas voir dans ces points de vue, les catégories esthétiques élaborées par des théoriciens de l'art dans le passé, catégories de type psychologique auxquelles le spectateur est tenu d'atteindre pour arriver à la saisie totale de l'oeuvre.

L'oeuvre de Charney se présente donc comme une étude épistémologique sur la nature de la classification et sur les protocoles de la représentation; mais elle a aussi maille à partir avec des questions plus troublantes. L'importance accordée au contraste et à l'ambiguïté a un effet qui dépasse l'évocation des conventions artistiques et de l'analyse de l'oeuvre d'art et de sa production. C'est une réflexion sur les rapports humains qui devient une analyse des conditions de la connaissance et celle des appareils du pouvoir.

Cette tendance à remettre en question les appareils du pouvoir dote l'oeuvre de Charney d'une énergie singulière et d'un caractère déroutant.

La critique des appareils du pouvoir consiste surtout à attaquer le discours qui permet aux institutions de fonctionner, leurs distorsions et leur prétention hypocrite à être les soutiens de la culture. Dans le sillage du "platonisme inversé" de Nietzsche, l'analyse dévoile la "volonté d'illusion et de fraude" qui anime les appareils du pouvoir et les dote de la capacité de subjuguer et de posséder.

Ce type d'analyse se rapproche des travaux de Foucault; elle porte le nom d'"archéologie", ce qui souligne son affinité avec cette discipline qui remonte dans le temps pour retracer les moments de formation et de rupture culturelle. On a fait couler beaucoup d'encre au sujet de la distinction opposant une histoire de type archéologique à celle dite "positiviste" et scientifique, mais ce qui compte ici c'est que Foucault, dans sa patiente critique des avatars de l'homme à travers l'histoire des hôpitaux, des prisons, de la règlementation du sexe, opère comme tout autre écrivain moraliste, sur des objets allégoriques.

De même, les planches et constructions de Charney ne sont pas des paradigmes positifs dans l'acceptation des sciences naturelles. Ce sont des paradigmes affectifs dans un sens moral, des allégories dont les personnages seraient les images et les styles architecturaux.

Les planches de la MEMO SERIES et de UN DICTIONNAIRE tirent des conclusions parallèles au sujet du bâtiment-monument et de la théorie de la typologie en architecture, comme étant des notions impossibles, discréditées et illégitimes. Mais la critique, au-delà de l'art officiel et des théories, au-delà même de la guerre et de la ville, vise le vide du pouvoir.

UNE HISTOIRE . . . LE TRESOR DE TROIS-RIVIERES, une élégiaque construction de bois, semble vouloir dire, en dépit du mépris qui l'entoure habituellement: "J'ai aussi été un monument — *et in Arcadia Ego* — dans une ville ouvrière du XIXe siècle". Et pourtant, la résurrection de cette humble et terne baraque dans l'ambiance raffinée d'un musée, qui l'élève effectivement au rang de monument, ne peut malgré tout restituer "la mort qu'elle a vécue à chacune des heures de sa vie".

Les allégories de Charney peuvent parfois être assez inquiétantes et provoquer des réactions violentes: à témoin, LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE. A l'origine, cette "figure d'une maison", que Charney a qualifiée d'"oeuvre urbaine", fut érigée "pour reconstituer la forme d'une place et pour créer un monument architectural en hommage à une tradition urbaine unique en Amérique du Nord". Cette oeuvre réussit non seulement à "formuler une déclaration au sujet d'une ville qui détruit systématiquement sa tradition urbaine", mais constitue également une allégorie de la banalité, de la force et de l'obscénité du pouvoir à notre époque. Et ceci, non uniquement grâce à la construction elle-même, mais aussi grâce au désordre et à la laideur qui ont entouré sa destruction — sa démolition,

study which reaches back into the current of time to find moments of cultural formation and points of rupture. Much has been said about the distinction between an archaeological history and the scientific "positivistic" history, but what is relevant here is that Foucault in his patient critique of human affairs, whether through the history of the clinic, the penal house, or the regulation of sex, operates like any other moralistic writer on allegorical objects.

Similarly, Charney's plates and constructed settings are not "positive" paradigms in the accepted sense of the natural sciences. They are "affective" paradigms in a moral sense, allegories where architectural images and manners of art are the personae.

The plates of the MEMO Series and of UN DICTIONNAIRE Series draw similar conclusions about the building-monument and about the theory of typology in architecture. They reveal them as impossible, discredited, and illegitimate notions. But the critique aims beyond official art and official theory, beyond war or the city, at the emptiness of power.

UNE HISTOIRE . . . LE TRÉSOR DE DE TROIS-RIVIÈRES (1975), an elegiac wood construction, seems to say through a bitter air of condemnation that hangs about it: "I was also a monument — 'et in Arcadia Ego' — in a nineteenth century factory town". And the resuscitation of this humble dull hut in the polished interior of a museum, while it has "elevated me to the status of a monument, cannot all the same restore the death I lived through in my hours of life."

Charney's allegories can at times be so disturbing that violent action may follow. LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE provoked such a reaction. Initially a "figure of a house", what Charney has called a "citywork", erected "to recompose the figure of a square and to create an architectural monument to the significance of the square in an urban tradition unique in North America," succeeded not only in making "a statement about a city which is systematically destroying its urban tradition," but also in becoming inadvertantly an allegory on the banality of force and the obscenity of power in our time. And this, owing not only to its orderly constructed forms, but also to the disorder and ugliness attending its destruction. Its demolition, ordered

101-06536/

by municipal authorities on the eve of the opening of the Olympic Games for which it was commissioned, has been documented in great detail by the press. The dismantling of this construction will remain as one of the most celebrated cases of censorship of art in recent memory. It succeeded, among other things, in removing any doubts I had about the potentials of art in our time.

The disturbing effect of LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE comes partly from its own forms and partly from the relation of these forms to their context. The ruin-like quality of the structure combined with the emptied character of its site may suggest a morbid connotation. However, such romantic metaphors, valid as they may be in themselves, reduce the work to one-dimensional sentimental associations if they are applied to it exclusively. The dramatic richness of the work emerges only when it is read in all its equivocal, conflicting meanings. The romantic tradition of fantastic buildings and ruins associated with the metaphysics of time and with the notion of "reverend History" which sprang out of Renaissance humanism has lost its philosophical and moral content, and has been reduced to the cultivation of nostalgia and melancholy.

LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE, as well as the other ingenious facades that Charney has constructed, go beyond this tradition. They contain other references to mimesis and reality, to essence and appearance, to the ordinary and the poetic, to prototype and duplicate that take us back to allegorical art.

All these perspectives are meshed into one object, constructed as a phenomenological paradigm and as a moral allegory, from which emerges the strong intellectual, as well as emotional impact of the work.

The most intriguing work is probably ROOM 202. This construction grew out of not only the context, the "figurative content" of the school room in which it was installed — a world of "repetition, rote and physical confinement" — but also out of the context of the subsequent use of this room as an art space in which an architect "transformed the patina of its former self into a neutral container . . . replacing these traces with surrogate markings . . . ," cleaning it up.

rappelons-le, fut commandée la veille de l'inauguration des Jeux olympiques, par les autorités municipales. Cette démolition a fait l'objet de nombreux articles dans la presse. Le démontage de cette construction demeurera un cas exemplaire dans les annales récentes de la censure dans le domaine des arts. Cet événement a réussi, entre autres choses, à supprimer les doutes qui me restaient encore au sujet du potentiel de l'art à notre époque.

L'effet troublant de LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE provient en partie de ses formes particulières et en partie du rapport de ces formes dans leur contexte. La qualité évocatrice de la structure en ruines s'ajoute à l'aspect dévasté de son emplacement, ce qui produit des connotations sinistres. Cependant, de telles métaphores romantiques, toutes valides qu'elles puissent être en elles-mêmes, réduisent l'oeuvre à des associations sentimentales à dimension unique, si on la lit exclusivement à travers cette grille. L'effet spectaculaire de l'oeuvre n'émerge que lorsqu'on l'interprète au moyen de toutes ses significations contradictoires et ambiguës: elle est dans la tradition romantique des constructions et ruines fantastiques qui évoquent une physique du temps et une notion humaniste d'une "histoire vénérable" née de la Renaissance, une telle histoire ayant perdu ses fondements philosophiques et moraux pour se réduire à une nostalgie et à une mélancolie cultivées.

Laurent de la Hyre
Handschaft, 1647 détail
Montpellier

LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE, de même que d'autres ingénieuses façades fabriquées par Charney, remonte au-delà de cette tradition. On y trouve des références au mimétisme et à la réalité, à l'essence et aux apparences, à l'ordinaire et au poétique, au prototype et à la copie, qui toutes nous ramènent à l'art allégorique.

Toutes ces perspectives s'assimilent à un objet, construit comme paradigme phénoménologique et comme ce que nous avons appelé une

allégorie morale, d'où ressort un puissant impact de l'oeuvre, tant intellectuel qu'affectif.

L'oeuvre la plus curieuse est sans doute ROOM 202, la construction provient non seulement du contexte, soit le "contenu figuratif" de la salle de classe où elle était installée — ce monde de "répétition, mnéomotechnie, et restriction" — mais également de l'utilisation ultérieure de cette salle comme un lieu d'exposition où un architecte "a transformé la patine de son ancienne identité en un contenant neutre . . . remplaçant des vestiges par des simulacres . . .", la purifiant ainsi.

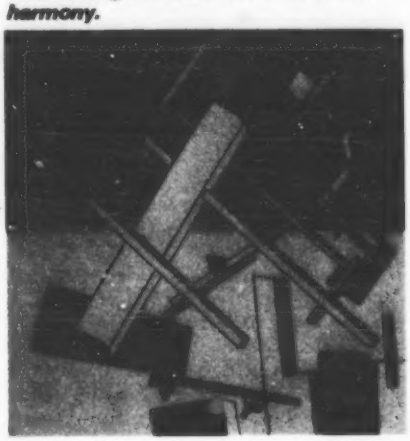
ROOM 202 inverse les simulacres. La construction se trouve dans la salle. Elle occupe l'espace et le met à l'étroit. Elle fait ensuite écho au thème des ouvertures des surfaces enveloppantes de la pièce, comme si dans ce cadre, l'ancienne salle pouvait de nouveau faire revivre les plaisirs de son passé. Mais la nouvelle structure ne s'accorde pas à l'ancienne. Elle se retourne contre la salle qui la contient, bloquant ses passages, rompant avec sa forme orthogonale, dénonçant son ordre et son harmonie trompeurs.

L'usage de la diagonale évoque les compositions suprématistes. Il rappelle aussi, comme dans le cas des murs qui se recoupent à la Art Gallery of Ontario, "STREETWORK" (1978), un geste de médiation, l'insertion d'un monde dans une autre afin de penser, commenter et créer quelque chose de neuf.

L'allégorie morale est courante dans l'art du passé. Mais l'aboutissement de l'oeuvre de Charney, son sens de l'optimisme face au désespoir et sa passion de l'analyse acérée sont rares en art contemporain. L'oeuvre dit beaucoup, à mon avis, sur l'art et aussi sur la vie.

Harvard University, 1979

ROOM 202 is the undoing of the put-on. The construction stands in the room. It occupies the space, and clutters it. It then echoes the theme of the openings of the enveloping surfaces of the room, as if through this setting the dirty old cell can feel again its past pleasures. But the new structure stands at odds with the old. It turns against the surrounding room, blocking its passages, jarring its orthogonal matrix, denouncing its counterfeit order and harmony.



El Lissitzky
De deux carrés, 1920
Publié à Berlin, 1922

The diagonality of ROOM 202 recalls the Suprematist compositions. It also suggests, as in the case of the transectioning of the walls of the Art Gallery of Ontario, STREETWORK (1978), a mediating gesture, an insertion of one world into another in order to reflect upon, to commen on, and to create something new.

Moral allegories are common in the art of the past. But the resolution of Charney's work, its sense of optimism in the face of despair, and its analytical rage, are rare in contemporary art. The work says quite a bit, I believe, about art and also about life.

Harvard University, 1979

13

Melvin Charney

Oeuvres et commentaires 1970-1979

MEMO Series
1969-70

"Le plus petit fragment de la vie quotidienne en dit plus long que . . ."
Walter Benjamin dans "The Author as Producer"

Au début de 1969, le gouvernement canadien annonçait dans la presse canadienne un concours invitant les architectes à présenter un projet de monument qui serait dédié à l'aviation. Il était précisé que ce monument devait également servir de musée de l'aviation et de lieu de rencontre pour les anciens combattants de l'Armée de l'Air.

Le concours ne permettait d'envisager qu'un seul type de solution: un édifice reproduisant des signes architecturaux reconnus comme tels. Tout autre type de solution qui, par exemple, ferait appel à d'autres signes aussi déterminés par la forme des objets bâtis, aurait débordé nettement le cadre du concours. Tout ce qui ne ferait pas "bâtiment" ne pourrait certainement pas passer pour un monument.

Comme ces limitations conceptuelles sont très caractéristiques de l'architecture contemporaine, le concours offrait une bonne occasion d'en remettre en question quelques-unes des prémisses.

Notons tout d'abord que si le vocabulaire architectural contemporain s'est considérablement élargi, c'est le moins que l'on puisse dire, cela ne doit pas faire oublier que ces changements ont aussi servi à renforcer l'idée voulant qu'il n'y ait architecture que dans la création d'un objet appelé "bâtiment". Toute autre conception de l'architecture est ordinairement considérée comme dénuée de sens, ce qui fait fi de l'héritage du Constructivisme (entre autres). Critique et théorie contemporaines tendent à dissimuler l'aspect répressif de cette conception en refusant de reconnaître que c'est la signification même du "bâtiment", telle que déterminée par notre expérience des choses, qui fait l'architecture.

Dans la mesure où la relation entre les gens et les choses est projetée sur "l'objet en soi", on peut trouver la matière première de l'architecture d'un monument à l'aviation dans les objets bâtis connus pour leur pouvoir d'évoquer dans l'esprit des gens le souvenir de vols et de l'aviation.

C'est la raison pour laquelle les objets bâtis dont la valeur commémorative est reconnue sont classés en une série d'images-types: une série de MEMOs. Ces images-types mettent en évidence les caractéristiques du monument et les formes qui les dénotent. Le recours aux images-types permet de suggérer des expressions possibles d'un monument commémoratif, et de là, son architecture, plutôt que d'imposer une solution.

Les objets élaborés dans ces images-types sont directement issus d'une conscience collective. Ce sont les individus qui les inventent, car chacun possède une expérience différente des choses bien que les mécanismes

"The tiniest fragment of everyday life says more than . . .", Walter Benjamin on "The Author as Producer."

Early in 1969, the Canadian Government invited architects to participate in a competition for the design of an Air Force Memorial to commemorate "the birth and growth of Canadian aviation".

The program of the competition called for the submission of a series of drawings of a building. It outlined activity areas; described these areas as rooms, "A memorial Hall . . . A Hall of Honour", etc.; made statements about the appropriate character to these rooms; and provided a specific site. In other words, the authors of the competition restricted the Memorial merely to the design of a building. It was also taken as given that this building would reproduce a recognizable architectural idiom: what did not look like architecture could certainly not be a Memorial.

Since these constraints are characteristic of current practice, the competition offered a good occasion to examine the premises whereby built form is conceived, and to suggest alternative possibilities to the design program.

To begin with, even though new and important idioms have been introduced into contemporary architecture, to say the least, innovations have also tended to reinforce the existing conception that architecture resides solely in the design of a specialized object in the form of a building. Anything beyond these premises is largely situated as meaningless, regardless of the legacy of the Constructivist, for example. Contemporary theory and criticism tends to mystify the existence of this barrier which fetters architecture to a repressive condition, refusing to acknowledge that architecture is grounded in the meaning of a "building" as found in the use we make of — and therefore our understanding of — built artifacts.

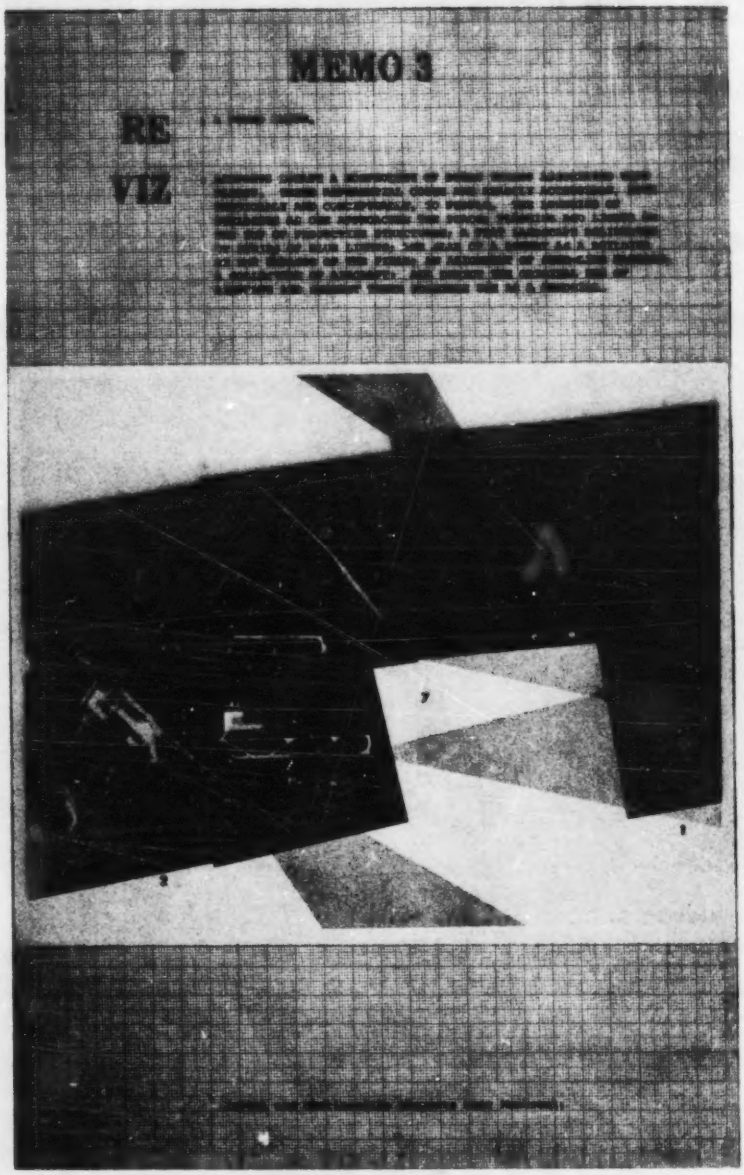
The very idea of a memorial presupposes that signs of human memory are embedded in the physical traces of built objects, materialized in "things themselves". Moreover, the remarks in the program about the "appropriate character" of a building are founded on the notion that when we build, we cannot but introduce references which situate the aura of inanimate objects beyond surface appearance.

It can then be argued that the form of the Memorial need hardly be as narrow as prescribed by the program, and that grounds of certainty in an attempt to give it form may be derived from the physical traces — the "simulacrum of memory" — whereby we decipher and reproduce built objects.

The history of aviation has deposited the traces of a distinct culture now buried in our cerebral representation of things. These traces link the memory, if not the meaning of air flight, to the figuration of physical constructs, and hence to their "form". Therefore, rather than restrict myself to the design of an abstract building, as required by the competition program, I began to document the mnemonic content and physical structure of traces related to air flights.

The noise of an overhead aircraft described a point in space; it also located the Memorial in a network, and recalled air battles that were raging in Viet-Nam at the time this work was being done. Incidents in the news media, such as an item on people attracted to the site of an air crash, evoked the significance of a site consecrated by an accident: the twisted ribs of aircraft and the broken ribs of victims blended a Memorial which reached into our collective gamble with the flying machine. The disposition of hangars at an old airport revealed the classic profile of articulated sheds standing on the edge of a plane, and set against a distant rise of mountains; it also recalled the temples by Henri Labrouste; the images of these temples reproduced a century later by Le Corbusier, an admirer of Labrouste, in his essay on the machine aesthetic and aircraft in "Vers une Architecture"; the use of a hangar at Le Bourget by the President of France to honour Lindberg; and the re-use of existing hangars as Halls of Honour.

Each entry in the inventory was recorded in the form of a MEMO, as if I could register a memorandum on the design of the Memorial with the people responsible for its implementation. Each memo described a piece of found evidence. The evidence was then used to suggest propositions. Each proposi-



MEMO Series, 1969-70; 62 montages photographiques, xerox, dessins et textes sur papier quadrillé; 11½" x 18" chaque. Détail: planche 3.

engendrant ces expériences peuvent être considérés comme identiques.

Puisque les liens entre les gens et la réalité des objets qui les entourent changent avec le temps, en dépit de leur continuité; puisque leur conception même de la réalité change avec le temps, le choix d'une image-type constitue un processus de continuelle redéfinition de l'expérience de l'architecture.

Cette méthode est à la fois divergeante et totalisante. Une prolifération de MEMOs renforce l'hypothèse d'une architecture possible et met en évidence des possibilités qui seraient demeurées cachées sans cela.

L'influence de ces MEMOs sur l'allure d'un monument dépend d'une forme de communication; l'accès à la communication dépend des réseaux disponibles et son contenu de l'expression de l'expérience. Etant données les limites actuelles de l'architecture, on ne peut, malgré les meilleures intentions du monde, créer pour les gens, ni les faire participer aux prises de décision; en effet, l'acte de création, en tant que processus de sélection d'un nombre limité d'expériences, contredit les intentions du design.

Si l'on conçoit l'architecture comme un discours, les gens peuvent y prendre part dans la mesure où ils ont l'occasion d'extérioriser leur expérience. Cette extériorisation de leur expérience — leur design — implique un choix: spécifique, stylistique et idiosyncratique car la probabilité de leur choix d'une solution et la différence de signification se traduisent par un certain type d'activités plutôt que par le choix d'un médium précis.

Cette distinction entre architecture et design, et le changement qui en résulte dans la sensibilité sociale et esthétique, dépasse la contradiction de l'architecture contemporaine entre sa nature élitiste et ses racines sociales évidentes.

Il serait idéalement possible d'éviter cette contradiction en rendant aux gens l'entière responsabilité de leur environnement et de leur identité sociale. Le design pourrait alors assumer sa nature architecturale en autant qu'il aura fait naître une pensée architecturale dans l'esprit des gens.

On a donc établi deux niveaux d'action: le premier est celui de la structuration des ressources et le second, celui de sa communication.

Au premier niveau les MEMOs établissent un réseau de ressources disponibles pour l'architecture d'un monument à l'Aviation. Tout choix contribuant à renforcer un ou plusieurs de ces réseaux constitue un acte de création de même qu'un geste délibéré, politique, social et esthétique.

(suite à la page 20)

tion revealed, in turn, the sources of further evidence. And so on . . .

The process exposed the possibilities of a solution, rather than converge upon a solution. The propositions were not so much given, as they were taken out of a matrix of experience implicating different sets of physical things. They may be said to come from people, with the understanding that this means, for one thing, that different people experience "things" in different ways, even though the mechanism of their experience may be similar. Since the relationship of people to the reality of their artifactual environment changes with time, regardless of consistencies in these relationships, and their conception of reality itself changes with time, the selection of MEMOs constitutes, ideally, an on-going process of continuous defining and redefining the design experience.

The process tended to be divergent and inclusive. The proliferation of MEMOs brought to light possibilities which would otherwise have remained hidden. Variety and repetition also tended to strengthen the assumptions of some possibilities, and to to suggest their internal structure, paving the way for a broadening of the architectural program.

Two operations were articulated. The first described propositions. The second suggested their implementation; that is, the externalization of the Memorial by the selection of one or several of these propositions. This distinction allowed that each proposition be related to the opportunities people have to give meaning to and hence make real their experience. Their act of externalization — their solution — involved a selection of experience: specific, stylistic, and ideosyncratic to the person or people involved. The connection between the probability of a solution and the demarcation of the form of a Memorial was found in a certain kind of activity rather than in a specialized medium, thus drawing a line between repressive practices and the obvious social function of architecture.

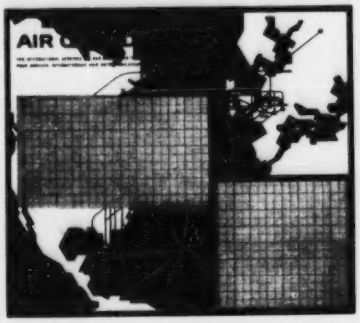
The selection of one proposition as opposed to another clearly constituted a deliberate act, political, social, and aesthetic. For example, the implementation of the Memorial in the form of a new singular building in an isolated part of the country, as required by the competition, could be seen to be a

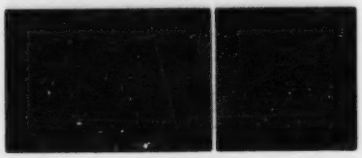
restrictive if not repressive act. The MEMOs suggested that a Memorial could be conceived as a cross-country network of readily available and memory laden artifacts — old aircraft installed at existing airports near population centres, exhibitions and veterans' meetings arranged in abandoned hangers . . . etc. — which bring the "building" to people, and render it accessible both physically and conceptually. And rather than squander resources on the construction of false monuments, the money could be well invested in social housing.

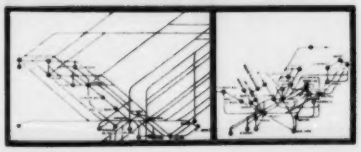
March, 1971

MEMO Series: selections

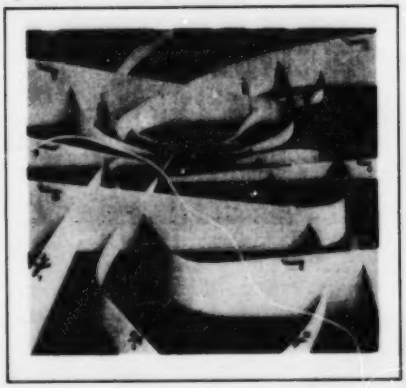
MEMO 1
RE: Location as a network.
VIZ: At any given time, the flight of aircraft describes a network across the country. The terminal dots in the network locate zones where a concentration of aircraft on the ground establish places related to flight. The lines between these places trace flight paths across a hinterland where the sight and sound of an overhead aircraft suggest a memorial which programmes commemorative flights. Flights are arranged, for example, over cities, flooding them with the sounds of war. This memorial network can disclose itself in several places simultaneously. Its location – the immobilization of space – depends on the translation of a building into a schedule of events. this schedule is then translated back into a building by the visitor who comes to a specific event at a specific place.
A map of flight routes linking principal cities in Canada, as found in an Air Canada timetable.





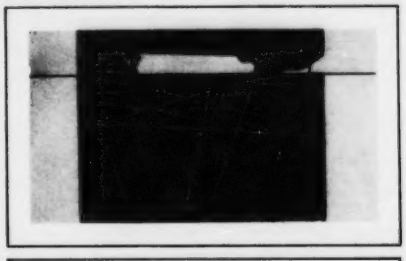


MEMO 2
RE: Locations in the network.
VIZ: Locations throughout the network are established by reference to existing landscapes and artifacts related to air flight. The location of air space on the ground – the place where aircraft take-off and land – is found at the flattening of terrain where the distant view to the horizon across a windswept clearing, and the slab of a runway hovering over the expanse of a field, suggest the idiom of a Memorial.
Flight path zones of an aircraft guidance system.



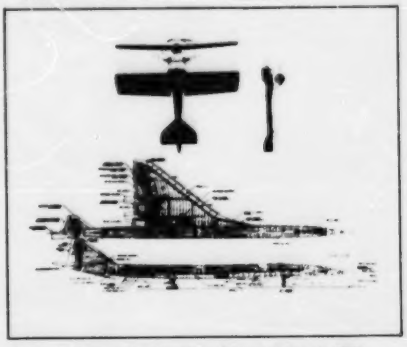
MEMO 8
RE: Halls of honour.
VIZ: Hangars at various towns and cities – the unadorned sheds – as architecture.

MEMO 9
RE: The use of built things preceding their meaning.
VIZ: An aircraft isolated on the slab of the runway is a building into which the visitor can enter. Inside, he may pass through its fuselage, or fit himself into the cockpit or the bomb-bay where a moving stick, taped visuals and recorded sounds, offer one man a commemorative to bomber pilots of world war II, and another, a Memorial to the victims of the war. And as long as it can fly, this aircraft brings the memorial to cities across the country.
B-29 parked off the end of an runway at Wright-Patterson Air Force Base, Ohio, and open to visitors.



MEMO 10
RE: Buildings as aircraft.
VIZ: The differences between the configuration of a building as a Memorial, and the building as an aircraft.

MEMO 11
RE: Aircraft which are building.
VIZ: The consistencies in the physical structure of both aircraft and buildings – the resolution of stresses in a strut-like frame, the articulation of envelopes stretched over the ribs of this frame in response to specific environmental factors. These similarities tell us about how we build things. Modern architecture thus looked to aircraft in an attempt to give form to a machine aesthetic. This is echoed in Buckminster Fuller's words: "There is no reason why you could not build a New York skyscraper along similar lines . . . to a proposed aircraft holding ten thousand passengers". Please note, however, that the real problem with skyscrapers is that they are built like aircraft, and that architecture is found in the differences, and not in the similarities between these artifacts.
The Dependussin of 1911, and the proposed Boeing 2707 300, 1970



Section of a house on St. Urbain Street, Montreal, built in the 1890's.

MEMO 17
RE: Grounds of certainty in an attempt to give form to buildings.
VIZ: The figuration of airports as buildings. The appropriate form of a memorial is found in the evolution of the airport terminal as a building type. For example, a memorial hall may be surrounded by a hall of history from which enclosed ramps lead visitors to aircraft on display.
A United Airlines "Satellite" terminal,(Los Angeles, early 1960's.

MEMO 20
RE: The morphology of Air Force .
VIZ: The physical traces of air force as the idiom of a Memorial. These traces depict an architecture of destruction – built-in – meaning in reverse. The ruins of aircraft, and the remains of bombed buildings can be maintained in-place as archeological deposits. In the case of a bombed building, a 'son et lumière' display could include the names of casualties, their personal histories, the circumstance of the flight, the sounds of destruction, the reconstruction of the bodies as they were found, as well as the provision of the usual souvenir stand.
A seaplane hangar built at Orbetello, Italy, during 1939-41 by the well known Italian architect (Place Victoria, Montreal) Pier Luigi Nervi, and completed in 1943 by a R.A.F. Wellington bomber.

MEMO 24
RE: History left in place.
VIZ: The rusting hulk of an aircraft found at the site of a crash. The job of the curators of the memorial-museum would be to locate the site for people, and to identify the remains of the aircraft, indicating the details of this flight. This display remains in place until the traces of the craft return to dust.

MEMO 25
RE: In-place events.
VIZ: A reunion of veterans at a memorial located at the site of an air force victory.
French aircraft after the fall of Dien Bien Phu.

MEMO 28
RE: In-place events.
VIZ: Helicopters left standing on rooftops with lines of people waiting to enter for a Memorial flight. Below, a souvenir stand that offers free napalm burns on the palm of the hand as a commemoration of Air Force.

Evacuees on Saigon board an American helicopter, April 1975.

MEMO 30
RE: Instant access to events.
VIZ: Air force intelligence systems used to keep people intelligent. The air force memorial and museum would consist of a series of channels to in-flight monitors giving a world-wide audience access to actual events via T.V.
An all-weather radar device giving the pilot a constant view and a virtual confirmation of the position of the aircraft; developed by Texas Instruments.

MEMO 31
RE: Instant access to events.
VIZ:

MEMO 50
RE: Simulated flight.
VIZ: Flight simulators used to train pilots suggest their re-use as micro-Memorials located across the country. Lindbergh's flight is relived by commemorators who are enclosed behind a vibrating engine for 33½ hours, fed stale sandwiches, and restricted to a view of the passing ocean through a periscope. A bombing mission in a junker over Guernica, or in a B-52 over Laos, includes close-up views of the victims, and a bomb fragment as a souvenir of the souvenir.
A flight simulator based on a six degree movement system designed by Link.

MEMO 53
RE: The actual as simulated experience.
VIZ: Extra-terrestrial space probe in which astronaut-pilots located on earth simulate and control the actual flight, suggest the basis for a real-time museum: anybody can be an astronaut for a few minutes.
A 48-hour vacuum chamber simulation of the flight of a Gemini capsule.

MEMO 55
RE: The simulated as actual experience.
VIZ: A commemoration of first flights over the Arctic in reconstructed simulations.
A reconstruction of Lindberg's flight.

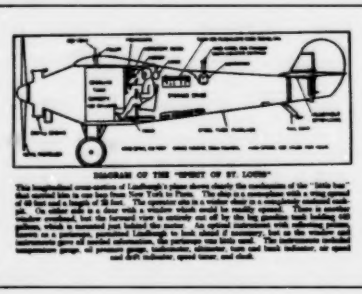


DIAGRAM OF THE "SPIRIT OF ST. LOUIS"

MEMO 58
RE: The simulated as actual.
VIZ: Penny Arcade anti-aircraft guns belch death rays; target aircraft flash across the sky over a metropolis; the evasive tactics of a high-speed aircraft; the score of hits, and the reward of free games: all spell out a commemoration to personal aggressions.
A penny-arcade aircraft machine gunner, at Expoland, Osaka, Japan.

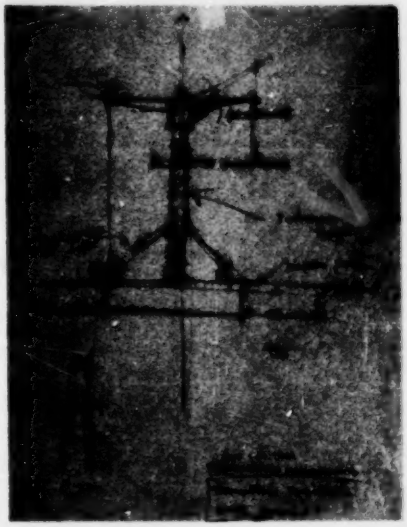
MEMO 64
RE: The meaning of the thing – dependencies.
VIZ: The Memorial as an amusement park ride. Here people first experienced flight. They enter the machine, and become part of it. They are removed from the ground, suspended in the air, and made dependent on the gears, struts and switches of the machine. This dependence discloses the relevant features of an appropriate building.
Roll-O-Planes in Belmont Park, Montreal.

MEMO 70
RE: Discreet meaning.
VIZ: Replication discloses the relevant features of a commemorative building: it can be a mantlepiece monument. It can also be a full-size, wind-up Memorial which travels from city to city – see MEMO 170. Veterans get free rides; they spin round in an original spitfire, shooting off blanks at imagined targets.
A wind-up replica of an amusement park airplane ride, made in Japan.

MEMO 89
RE: Personal histories
VIZ: Personal lives as a source of commemoration.

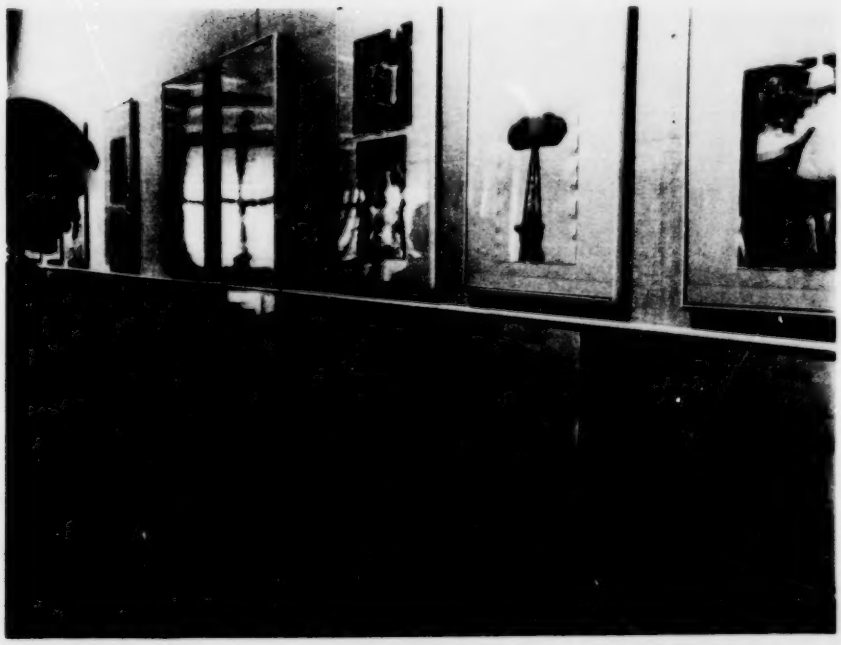
MEMO 91

MEMO 170



Nous considérons, par exemple, le choix d'un édifice comme monument commémoratif, comme étant d'emblée un acte répressif, si l'on tient compte du nombre limité des ressources, de la taille du pays, et de l'éventail des possibilités, tels que le renforcement d'un réseau commémoratif à travers le pays en installant de vieux avions dans les agglomérations; ou bien l'utilisation des vieux aéroports qui existent près de plusieurs villes comme monuments; les vétérans de l'aviation pourraient alors se rencontrer dans les hangars désaffectés. On pourrait ainsi mettre sur pied un réseau d'équipements qui mettrait le "bâtiment" à la portée des gens; au lieu de mobiliser des ressources en construisant des monuments faux, on pourrait les investir dans le logement.

Le second niveau du design est celui de tout le monde. Les MEMOs décrivent les ressources disponibles pour la conception personnelle d'un monument qui est à la fois si général et particulier, simple et complexe, qu'il peut englober n'importe quelle expérience pouvant être comprise dans son architecture. La variation continuelle de l'expression du monument renforce ainsi la structure collective de l'expérience personnelle.



MEMO Series, 1969-70. Présentation à l'Université de Harvard, 1977.

UN DICTIONNAIRE Series 1970-78

Leçons tirées des services de presse

Les bâtiments prennent une connotation monumentale soit parce qu'ils sont engagés dans l'événement, soit parce qu'ils sont faits pour reproduire des traces à caractère événementiel. Dans les deux cas, la monumentalité d'un bâtiment est le résultat d'un déplacement, qu'il soit symbolique, dimensionnel, temporel ou accidentel, qui relève sa présence iconique.

La pratique de l'architecture opère surtout dans ce dernier système de signes. Elle imprime des références héroïques sur les représentations des bâtiments. Cette pratique a eu sa place en architecture avant le mouvement moderne. Le mouvement moderne a avancé l'idée que le "besoin" des monuments avait disparu et que les monuments étaient de toute façon des créations socialement régressives. Cependant, l'évidence demeure: le produit final de la pratique a inévitablement tendu vers la reproduction de références héroïques des formes bâties, même si l'intention était toute autre.

On peut aussi argumenter que la monumentalité est une caractéristique du bâtiment inhérente à sa conception. Quand on bâtit, on ne peut qu'idéaliser et rendre héroïques, à un certain degré, les figures et les formes par lesquelles on conçoit des objets. Mais on ne perçoit pas tout ce contenu héroïque comme monumental. Notre perception de la grandeur est limitée culturellement, contrôlée par des codes et nourrie par un contexte social.

L'idée ici de cette série est de regarder les monuments créés par les événements en dehors des pratiques architecturales. Ces monuments proviennent de photographies d'événements que transmettent les téléscripteurs des agences de presse AFP, UPI, AP, CP Reuters, etc., et extraites des pages de journaux pendant dix ans. Les images saisissent les gens et les bâtiments dans des situations bouleversantes. Les bâtiments sont arrachés à leur environnement immédiat et projetés dans les média d'information où ils prennent une connotation qui dépasse le quotidien. L'importance de l'événement et le nombre véritable de spectateurs qui peuvent le voir attribuent à ces bâtiments un degré de pouvoir. Et tandis que l'existence physique du bâtiment reste la même, l'événement transforme notre manière de le percevoir. Il devient la métaphore d'un vécu et acquiert une connotation monumentale.

Les événements brisent aussi la vie des gens. Que ce soient une crise politique, un bombardement ou une naissance, ils vont rompre et exposer les rapports qui sous-tendent et règlent la vie quotidienne. L'essentiel est souvent mis à nu. La réalité ne semble plus démentir des choses évidentes, de telle sorte que les rapports entre les gens et les objets tendent à être remplacés par des relations entre les gens. Et ce retour à l'essentiel peut modifier notre conception de l'histoire. La série esquisse ainsi le contour des relations qui affectent notre façon de saisir la signification des objets bâtis. Par la même occasion, on se retrouve devant le sens réel des figures et des formes: "Un Dictionnaire . . ."

Learning from the Wire Services

Buildings assume a monumental connotation either because of their implication in some event, or because they are made to be "eventful" by their display of physical references to heroic attributes. In either case, the monumentality of a building is the result of a displacement, be it symbolic, dimensional, temporal, or accidental, which highlights its iconic presence.

The practice of architecture operates predominantly in the latter system of attribution. It builds heroic signs into the representations of buildings. This characteristic of architecture had a recognized place in practice prior to the Modern Movement. The Modern Movement promoted the idea that the "need" for monuments had disappeared, and that monuments were, in any case, socially regressive creations. The fact remained, however, that the end products of practice inevitably tended to reproduce references to the heroic expression of built forms, regardless of intentions to do otherwise.

It can also be argued that the attribution of monumentality is a characteristic of building inherent in the nature of the building process. When we build, we cannot but idealize and make heroic to some degree the figures and forms whereby we conceive of built objects in the first instance. But not all heroic content is perceived to be monumental. Our perception is culturally bound, controlled by codes, and nurtured by a social context.

The idea of the SERIES is to look at monuments which are created by events outside the confines of architectural institutions. These monuments are taken from photographs of news items which were transmitted by the wire services — AFP, UPI, AP, CP, Reuters, etc. — and culled from the pages of newspapers over a period of ten years.

The images show people and buildings caught up in upheavals. The buildings are wrested from their immediate surroundings, and projected into the news media where they assume a larger-than-life connotation. The significance of an event, and the sheer number of viewers who may see it, assign to these buildings the attributes of power. And while the physical fact

(continued on page 28)

"Un Dictionnaire": détails de la présentation

DICTIONNAIRE/1
Les événements confèrent aux bâtiments une aura d'histoire. Des monuments sont créés par la violence: des fragments, des ruines... Les anciens combattants qui ont tiré sur la foule introduisent ainsi des exemples de New Jersey "Sachlichkeit", dans notre compréhension de la politique Mouvement Moderne. On voit des formes plutôt que des formalisations.

THE NEW YORK TIMES, FRIDAY, SEPTEMBER 27, 1974

itnesses in Jersey Triple Murder Recant Testimony 7 Years After 2

"Son corps s'est étiré vers le ciel puis il s'est écroulé..."

Une heure de suspense à l'Institut Leclerc

DICTIONNAIRE/5
C'est en arrachant les premières couches que l'on met à nu les éléments irréductibles dans l'organisation des formes. Tout se passe comme si l'on faisait une analyse grammaticale de l'assemblage physique, afin de révéler la syntaxe des efforts humains implicites dans l'ordre des objets bâtis.

LE DEVOIR

grès de la CSN e la portée de osition Pepin

Les échéances de la loi 19

THE NEW YORK TIMES, FRIDAY, APRIL 12, 1968

CLEVE TAKES

DICTIONNAIRE/10
Les objets bâtis reproduisent des éléments organisationnels. La configuration d'une ville n'est pas le fait du hasard. Que ce soit une bankieue de canalisation d'égoûts en béton qui abrite les victimes d'une guerre, ou que ce soit des logements conçus pour réaliser des profits grâce au dernier programme gouvernemental, les gens sont entassés avec soin dans des containers le long d'avenues et de rues: la structure générique d'une ville.

The Montreal Star

Classified

Villagers shot, farms sold for a pittance

the Pakistani refugee may never go home

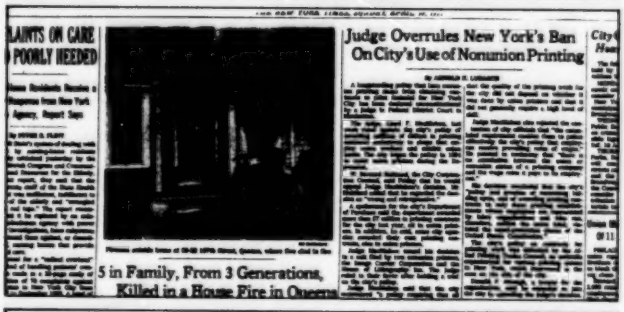
The New York Times

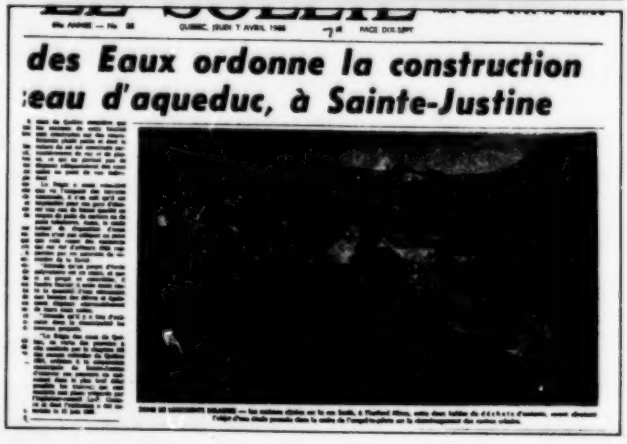
'Population Center' of U.S. Edges Westward in Illinois

City Hall Dominance of S.I. Plan Is Fought

DICTIONNAIRE/15

On peut remarquer l'existence propre des formes universelles, comme si elles avaient une vie autonome. On peut les voir organiser la matérialité des objets bâtis: c'est leur vocation. Mais les événements montrent aussi que c'est le "comment" elles sont produites, le "pour qui" elles existent, et le "comment" elles sont utilisées qui sont à l'origine de leur sens. La logique de l'autonomie de la forme existe seulement comme description et désir.


LAINTS ON CARE
POORLY HEEDED
Judge Overrules New York's Ban
On City's Use of Nonunion Printing
5 in Family, From 3 Generations,
Killed in a House Fire in Queens



DICTIONNAIRE/20

On voit l'image des bâtiments finis entre les mains des gens au pouvoir. Ces bâtiments sont présentés à une échelle qui peut être saisie physiquement, comme dans un rituel chamaniste. Les maquettes, en tant que moyen de représentation, concrétisent une multiplication du pouvoir : ce sont des trophées possédés par leurs créateurs. L'échelle réduite s'approprie leur signification: les formes finales, c'est à dire les lieux où les gens vivent et travaillent, ne sont rien de moins que des agrandissements de la conception initiale. la matérialisation d'un système qui déforme la distribution des ressources.

Pincourt chie.
Burley blasts

Sterndent Suit Cites Kuwait Magus Role

DICTIONNAIRE/25

On voit également des spécialistes en contact direct avec des représentations de bâtiments finis. Elles neutralisent l'espace, compriment le temps et introduisent des codes abstraits. Elles sont des instructions pour la reproduction physique de l'autorité, avec même leur apparence d'ordre et de beauté.

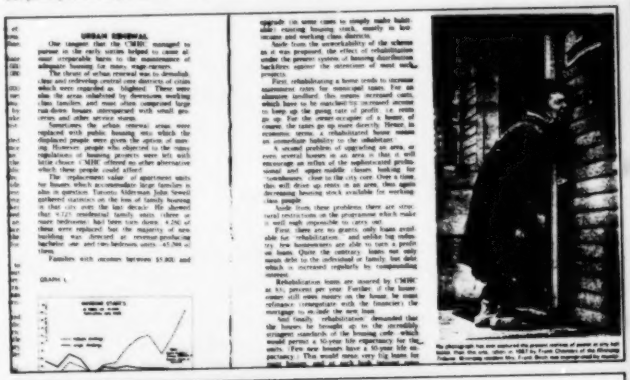
PÉTROLE
Il achète « cash » des villes entières pour ses sujets.

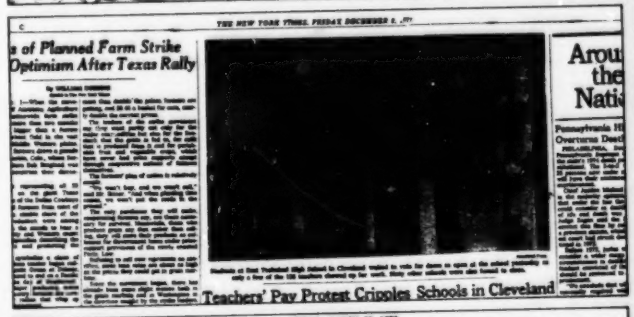
LES EMIRS DU DÉSERT PUNISSENT L'EUROPE

Aujourd'hui, c'est vrai les rois du pétrole tiennent l'Europe à la gorge. Depuis dimanche, la Hollande connaît des restrictions. Les tickets sont prêts en Grande-Bretagne et en Allemagne. Partout, le fuel se fait rare.

DICTIONNAIRE/30

On voit également les secteurs marginaux de la population, la masse prédominante des gens, en rapport direct et physique avec les objets bâtis, mais ils n'ont de contacts qu'avec des parties isolées de bâtiments: celles qui soutiennent notre existence quotidienne, telles une porte, une fenêtre, un évier de cuisine ou un urinoir. Et à l'encontre de notre usage et de notre compréhension familière de ces éléments, on voit des gens emprisonnés par des portes, enfermés par des fenêtres, et telle une victime d'une fusillade, la tête dans un urinoir.



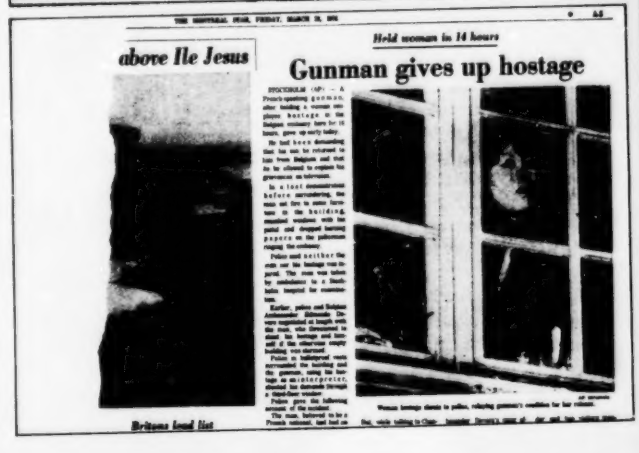


a of Planned Farm Strike Optimism After Texas Rally

Teachers' Pay Protest Cripples Schools in Cleveland

Concern over good behavior gags Pepin

Three arre held in cus for crime p



abore Ile Jesus

Gunman gives up hostage

Hold woman in 14 hours

Britons lead list

Canada se rend aux demandes de CALPA
a grève des pilotes
'aura pas lieu lundi
s citoyens pourront
endre des injonctions
ntre les pollueurs
Réforme constitutionnelle
La Cour suprême sera
toujours comme la
À la veille du verdict de Turin, les Brigades frappent encore

DICTIONNAIRE/32

Des agents du pouvoir concentrent notre attention sur des éléments de bâtiments, telles les portes et les fenêtres. Les signes de marginalisation sont affirmés. L'existence est usurpée: sa totalité est censurée.

eins feux
SUR L'ACTUALITÉ

tangais pris en
par les paras

ed Mrs. Peron Clings to Power, but Argentines Ask, How Long?

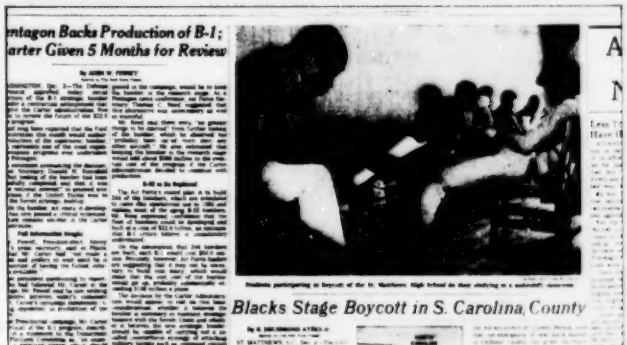
Killings, Clashes Continue
panese Peace Remains Fragile
'Homeland' Remarks
ized by Israeli Envoy
3 S. Africa Student Le
Detained for Soweto

AN EX-ADDICT GUNMAN HOLDS TWO HOSTAGE
Elderly Patients Face Transfer

DICTIONNAIRE/36

Une autre forme de censure est suggérée à travers les images des gens qui attendent, immobiles, comme acculés physiquement dans l'arrêt du temps. De la lassitude en émane.

Albany Delays Auto Insurance Bill
New York Legislature's Budget Shows a 22% Increase Over Last Year


ntagon Backs Production of B-1;
arter Given 5 Months for Review
Blacks Stage Boycott in S. Carolina County

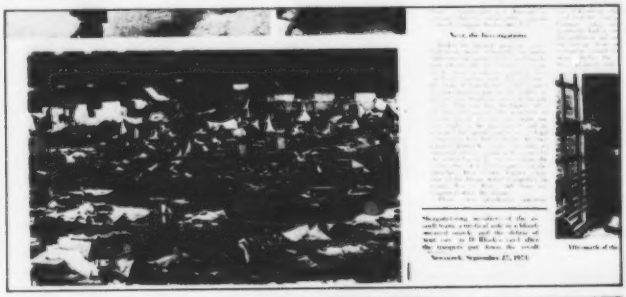
DICTIONNAIRE/38

...ent la lassitude reproduite dans le silence des signes reprimés et dans les significations enfouies des rues, ...rottoirs, des comptoirs de bureaux, des appartements, des hôpitaux et des écoles. cf. Dictionnaire 25. Elle ...ésigne une chasse de l'imagination, un effacement conscient des traces humaines. L'édification et le maintien ...ude. L'institutionnalisation d'un "no man's land".

The lure of its lion's head: Specialized against gas attack in makeshift protective garments, rebuilding marshals swallowed while representatives from outside for this meeting

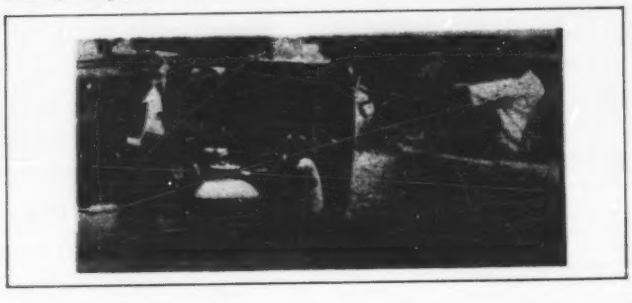
DICTIONNAIRE/40

Une affirmation de la nécessité du sens dans le bâti est découverte à travers les images les plus violentes. On voit les victimes de la famine, de la guerre et de la réclusion créer, malgré la pathologie de leur existence, des objets qui expriment l'essentiel du bâti. Au Sahel, une belle cage délimite la place au soleil d'une personne mourant de faim, mais qui n'offre peu d'abri contre ses rayons; à Attica, on a utilisé des couvertures et des bouts de mobiliers afin de transformer la cour d'une prison en une ville fragile, qui donne aux détenus un symbole de résistance contre l'autorité, mais elle ne leur offrait aucune protection contre les assauts brutaux subséquents.



DICTIONNAIRE/42

Dans les bas fonds de la masse sociale, des leçons tirées de l'avant-garde de l'histoire. A Botswana, des immigrants attestent que "l'usage de la forme précède son sens".



THE NEW YORK TIMES, MONDAY, NOVEMBER 1, 1971

Marcos'New Society': Mansions and Shacks

By ANDREW LEVINSON

MANILA — There have been few places in Asia where high society has been tighter or the lower depths more desperate than in the Philippines. Now, according to President Ferdinand E. Marcos, that traditional dichotomy is being overcome.

Even with Mr. Marcos' considerable self-interested bias in the matter of the wealth of the rich and the very poor Filipinos are rising.

"The new leaders in this [illegible] are determined to improve the lot of the common man," Mr. Marcos declared in his State of the Nation address, which was scrutinized this month simultaneously in three major newspapers here. "It is time to end the society in which it is a crime to be underprivileged."

Even with Mr. Marcos' considerable self-interested bias in the matter of the wealth of the rich and the very poor Filipinos are rising.

"The new leaders in this [illegible] are determined to improve the lot of the common man," Mr. Marcos declared in his State of the Nation address, which was scrutinized this month simultaneously in three major newspapers here. "It is time to end the society in which it is a crime to be underprivileged."

DICTIONNAIRE/45

Des nouvelles formations sont détournées de la lutte des gens. On voit des actions collectives animer des formes mortes en se réappropriant leur sens.

Deuxième année — No 111 — 12 pages — 35 cents — 1975

L'Angola
bord de
guerre c

On ne veut pas partir

- **Pas de politique cohérente**
- **Des subventions de "grève-faim"**

DICTIONNAIRE/47

Lecons tirées de la rue: la génération d'un lexique de formes urbaines chargées de sens ... un discours qui se développe au fur et à mesure, plus proche de la compréhension des gens que ne pourrait l'être celui des institution

où nous serons maîtres chez nous

53 — 16 pages — 20 cents — mai 1974

ète du premier mai au Québec

La vague de protestations s'amplifie

Carrillo est livré à la Justice espag

d'après AFP, Reuter, UPI

MADRID — Arrêté mercredi soir dans la capitale espagnole où il vivait clandestinement depuis le [illegible] dernier, le secrétaire général du Parti communiste espagnol, M. Santiago Carrillo, a trouvé aujourd'hui entre les mains de la Justice espagnole. D'un autre côté, la vague de protestations s'amplifie en Espagne pour réclamer la mise en liberté du secrétaire général du PCE.

Selon des informations non confirmées, M. Carrillo avait été pris [illegible] et [illegible] à la frontière franco-espagnole. Les conditions de son [illegible] sont plus [illegible] dans un [illegible].

Cette dernière prétend [illegible] n'est pas la conséquence d'une maladie mais simplement une mesure décidée par les autorités pénitentiaires à la demande du juge d'instruction en raison de l'âge et de la personnalité du détenu. M. Carrillo est âgé de 61 ans.

Le directeur du gouvernement de [illegible]

A l'appel des organisations de gauche des manifestations, des jeunes surtout, ont tenté de se regrouper sur la Puerta del Sol. La police est intervenue par vis de gros grenades lacrymogènes et de balles de caoutchouc dont deux dispersé les manifestants.

nalisation
sociétés
Argentine

Les attentats se multiplient en Ulster
où Londres a dépêché d'autres renforts

2 ● Le Devoir, mardi 8 août 1972

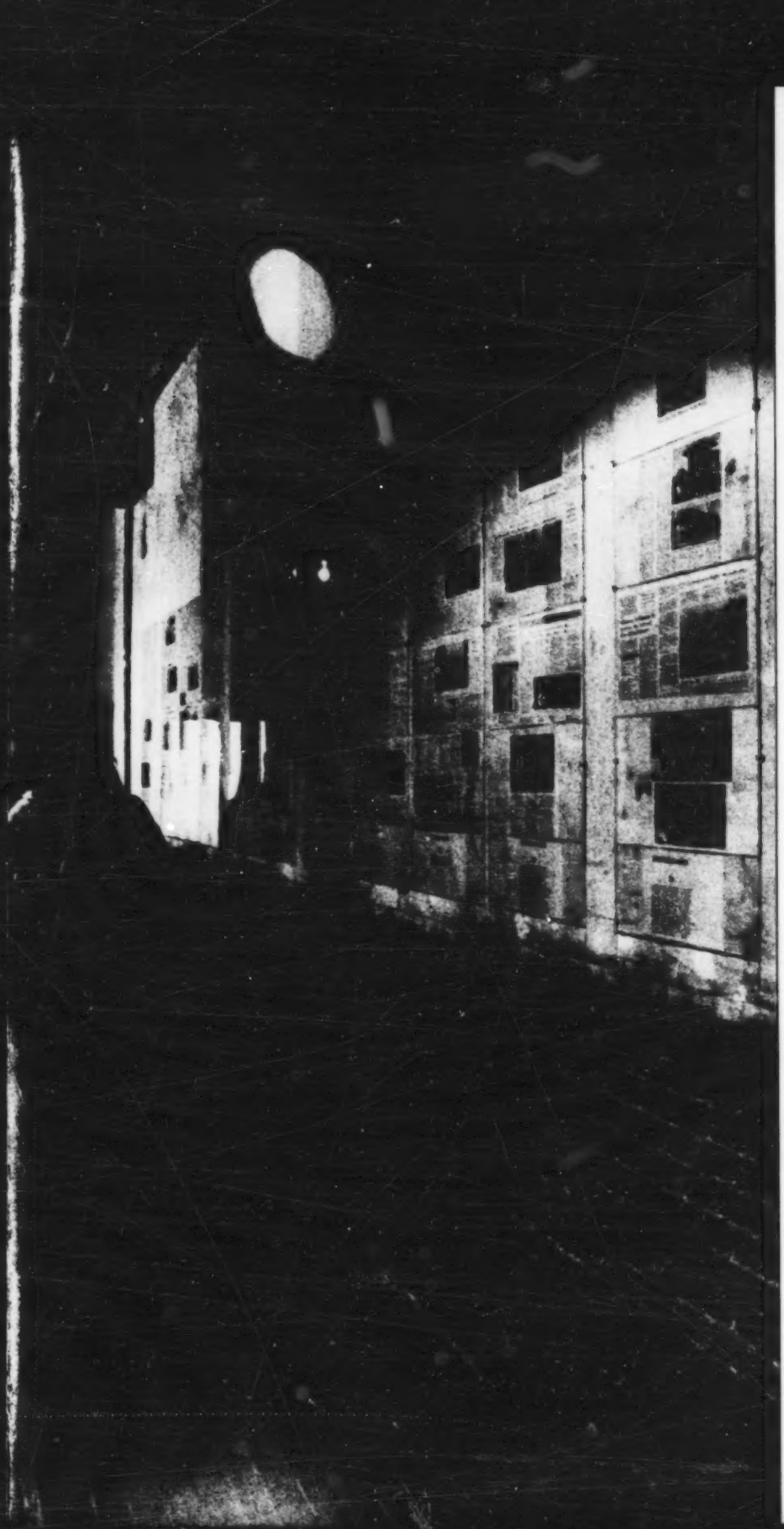
ALLENDE

Suite de la première page

en bref

Manœuvres

L'Acadi



of a building may remain constant, an event transforms the way it is perceived. It becomes a metaphor of consciousness, and acquires a monumental aura.

Events also disrupt the lives of people. Be it a political crisis, a bombing or a birth, they rupture and expose the relationships which sustain and regulate daily existence. Essentials are often laid bare. Reality seems no longer to belie the obvious, so that the relationships between people and objects tend to give way to relations between people. And this return to essentials may redeem, if not modify, our understanding of history.

The SERIES thus traces the contours of relations which affect our grasp of the signification of buildings. In so doing it presents us with the actual meaning — i.e. usage — of figures and forms: "Un Dictionnaire . . ."

February, 1973

"Un Dictionnaire": présentation à
The Institute for Art and Urban Resources,
Project Studios One, New York, 1979

UNE HISTOIRE

I can see outside my window a typical example of 19th century workers' houses. The buildings display an obvious formal, social, and even heroic content. Yet I cannot situate it in terms of culture references: It is as if they don't exist . . .

I began this work by collecting evidence of buildings dating from the industrialization of Québec, 1860-1930. The documentation included sherds scavaged from demolished buildings; postcard views of churches and factories built in a rigorous geometry of basic shapes, and out of thin, wood-frame construction; photographs of factory towns showing alignments of shed-like houses with exaggerated frontons defining the figure of streets; a newspaper clipping showing a facade as the remains of a house, following a storm; a Walker Evans photo of a similar facade on a road somewhere in the South-East United States; a faded photo of the main street of Rawdon, Québec, circa 1905; the main street of an abandoned 1930's set for a Hollywood Western; an illustration of a house in St. Côme, Québec, presented as the only example of senseless architecture in a book called "Building Canada": an accumulation added to and subtracted from over a number of years.

Several themes emerged. The first had to do with the worker neighbourhoods in Montreal, and the articulation of an authentic urban expression to emerge out of the struggle of rural immigrants to come to terms with factory life in the city.

The second theme — the subject of this work — was a more rural idiom than the first, and one which displayed closer affinities than the first to the most common expression of popular building in America early this century. This theme depicts a particular conjuncture of history. The mechanization of sawmills and the introduction of standardized materials replaced the massive frames of traditional wood construction with a simple method of building, at a time when vast tracts of this country were being settled and factory towns established. This building method not only provided a readily accessible means of shelter, but also furnished a convenient tableau whereby people could express themselves. It gave rise to the materialization of the first North American, as well as Québecois idiom which grew out of the experience of life on this continent.

Je vois par ma fenêtre un exemple typique de la maison de l'ouvrier du XIXe siècle. La construction nous offre un contenu formel, social et même héroïque évident. Je suis pourtant incapable de le saisir comme une entité culturelle. C'est comme si cette maison n'existait pas . . .

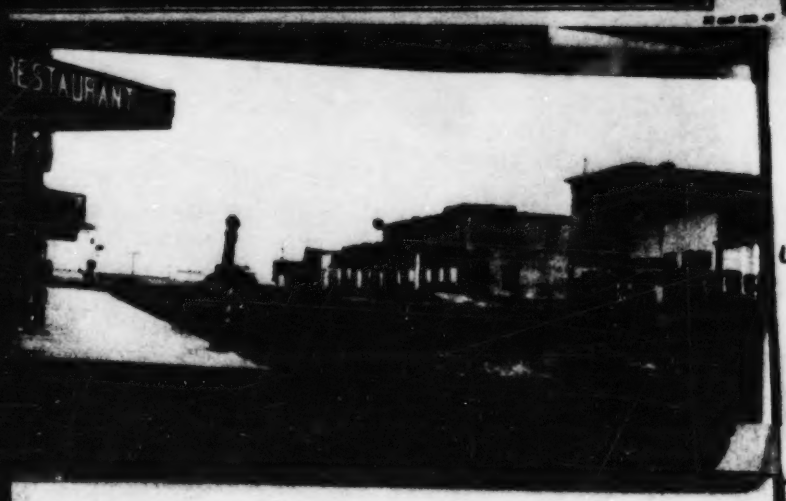
J'ai commencé cette oeuvre en accumulant des traces de constructions datant des débuts de l'industrialisation au Québec, soit de 1860 à 1930. Cette documentation comprenait des fragments de matériaux provenant d'immeubles démolis, de vieilles cartes postales représentant des églises et des usines conçues selon la géométrie austère des charpentes de bois, des photographies de villes ouvrières dont les maisons aux allures de hangars et aux façades démesurées encadrent le vide d'une rue; une coupure de journal montrant une façade qui a survécu seule à un orage, une photo de Walker Evans montrant une façade similaire sur le bord d'une route du sud-est des Etats-Unis; une photo pâlie de la rue principale de Rawdon, Québec, vers 1905; la rue principale d'un village-décor abandonné, datant des années 30 et qui a servi au tournage de Westerns hollywoodiens; l'illustration d'une maison du même genre à Saint-Côme, Québec, décrite dans le livre "Building Canada", comme étant le seul exemple d'architecture vulgaire . . . Cette accumulation a subi, au cours des ans, de nombreux ajouts et retraits.

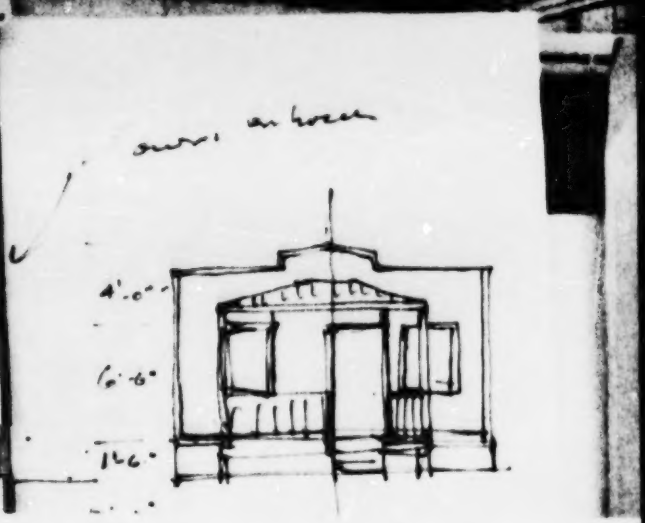
Certains thèmes en ont émergé. Le premier est celui des quartiers ouvriers de Montréal et de l'articulation d'une expression urbaine spécifique naissant de la lutte des arrivants des zones rurales pour s'adapter aux conditions de la vie d'usine en ville.

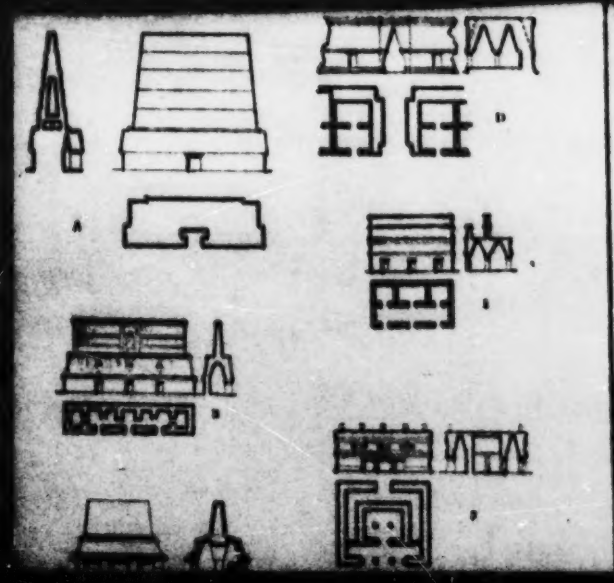
Le second — le sujet de cette oeuvre — est celui d'un langage plus rural que le premier, langage présentant plus d'affinités avec le style des constructions américaines les plus courantes de la fin du XIXe siècle. Ce thème sous-tend une conjoncture historique spécifique. La mécanisation des scieries et l'emploi de matériaux standardisés effacèrent les structures de bois massives au profit de techniques plus simples, à une époque où de vastes régions du pays étaient colonisées et des villes ouvrières fondées. Ces nouvelles techniques de construction permettaient non seulement de se loger rapidement, mais offraient un cadre plus souple permettant à chacun de s'exprimer. C'est alors que prit forme le premier langage architectural québécois engendré par l'expérience particulière de la vie sur ce continent.

L'isolement du Québec a déterminé l'enracinement de son dialecte. Ce langage articulait des images qui reflétaient les grands thèmes de l'histoire occidentale mais aussi leurs nombreuses résonnances amérindiennes.

Une image importante se détache de l'ensemble: une maison du quartier ouvrier située à côté d'une imposante usine de pâte à papier dans la ville de


RESTAURANT



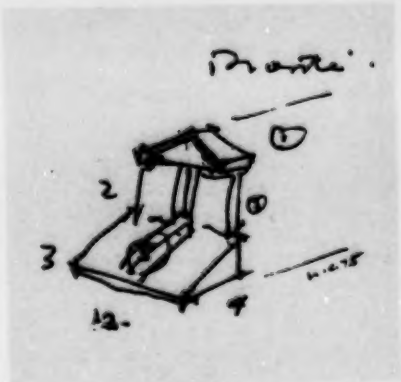


Trois-Rivières, Québec. Cette maison frappe par sa présence formelle. Ce volume simple rappelle la géométrie d'un temple de l'Antiquité. Sa façade, un fronton, est plaquée sur la rue comme en un geste baroque. Son profil évoque un portique dont la fenêtre et la porte forment une croix.

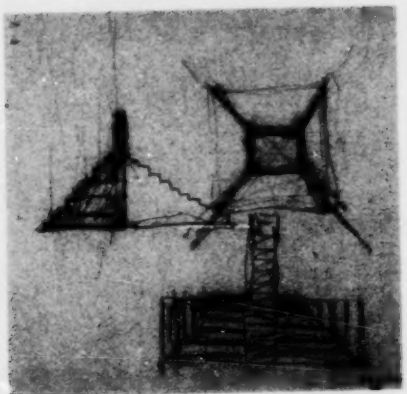
En opposition à ces traits héroïques, la maison offre des signes évidents de l'existence marginale de ses artisans et de ses occupants. Elle est petite, ses murs sont minces et ses matériaux, pauvres. Son image est ambivalente. Elle évoque à la fois le temple et le tombeau. Au confluent de trois rivières, au point de fuite d'une trinité, vivent des gens emprisonnés dans l'ombre d'une usine, à qui l'Eglise refuse tout salut sur terre. Ils ont construit une demeure de la mort qu'ils habitent comme pour déjouer leur destin: l'idéalisation sublime de la libido et donc de l'édifice parfait. Et, si cette construction ne peut s'implanter au sein de la conscience d'une culture, n'est-ce-pas parce que cette culture en refuse la conscience aux gens?

Afin de mieux connaître cette maison, je m'y suis rendu pour me rendre compte qu'elle avait été démolie en 1974, emportée par un programme de "rénovation urbaine". J'ai photographié ses environs, j'ai fouillé son histoire et j'ai essayé de la recréer à travers une série de dessins. Mes dessins demeuraient cependant trop abstraits, trop éloignés de l'expérience immédiate et j'ai compris que le seul moyen de vraiment la comprendre était de la construire à nouveau.

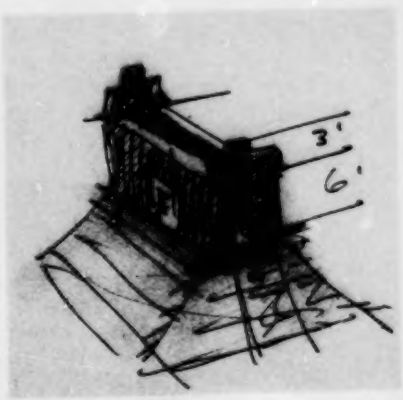
L'assemblage de la construction l'a ritualisée, la figure de la maison et celle d'un temple se fondant avec celle d'un tombeau. Un totem est né: une effigie de l'objet même.



Displaced Façade, 1975; projet de construction; encre et crayon sur papier; 4" x 5".



Pyramid Façade, 1975; encre sur papier; 5" x 7".



Construction, 1975; encre sur papier; 4" x 5"

The isolation of Québec sharpened the resolution of this idiom. Not only did it articulate images which mirrored the themes of Western history, but it did so with an overlay of Amero-Indian echoes.

One particular image stood out: a house located in a workers' quartier alongside a massive pulp mill in the town of Three Rivers, Québec. The formal presence of this house was striking. A simple volume outlined the geometry of a classic temple. Its facade — a fronton — was set against the street in a baroque gesture. The profile of this facade was cut as a portico, and within this portico a window and door frame drew a cross.

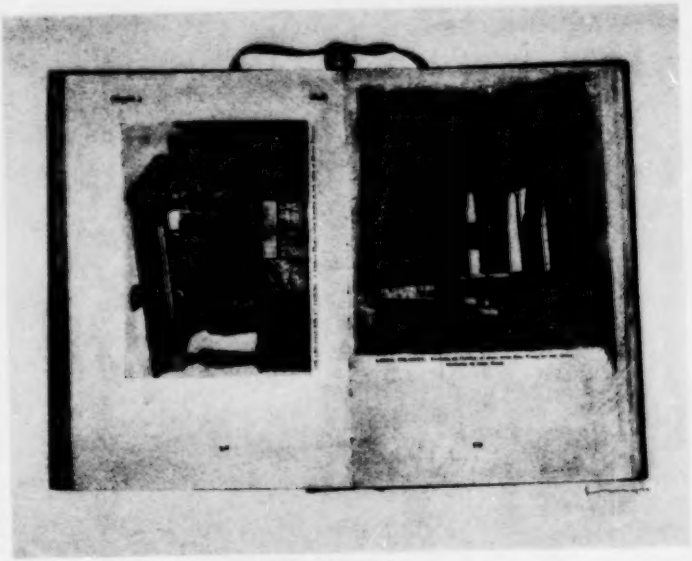
But in constrast to these heroic evocations, the house also exuded equally obvious signs of the marginal existence of its builders and inhabitants. It was small. Its walls were thin, and its materials meager. Ambivalence permeated its expression. Its form suggested both a temple and a tomb, as if in a town at the confluence of three rivers — at the meeting of a trinity — people whose lives were caught up in the shadow of a factory, and whose salvation on this earth was refuted by the Church, built the figure of a house of death and lived in it as if to expurgate their fate: the ultimate idealization of the libido and therefore that of the perfect building. And if this building is refused its place in the consciousness of a culture, is it not because this culture denies the consciousness of its people?

In order to know this house, I went to see it, but found that it was destroyed in 1974 in the wake of an urban renewal program. I then photographed its surroundings, documented its history, and tried to reproduce it in a set of drawings. I found the drawings, however, to be abstract and removed from immediate experience, and that the only way to know the "thing" itself would involve nothing less than building it.

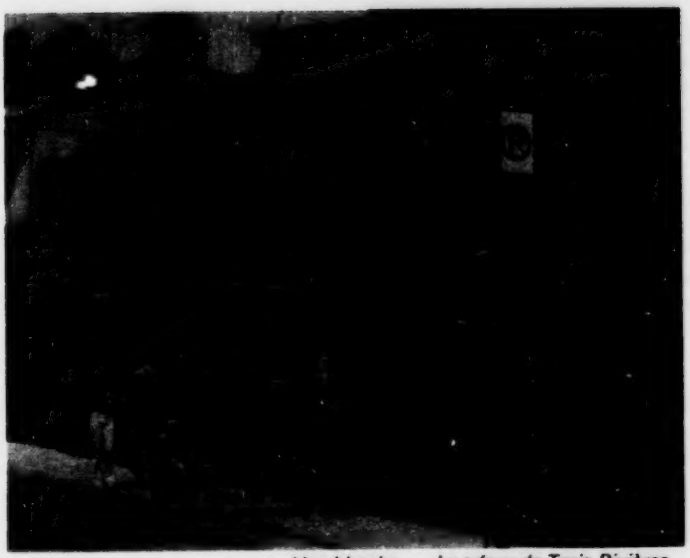
The act of physically assembling the building ritualized it. The figure of a house and of a temple merged with that of a tomb. What emerged was a totem: an effigy which put into practice the substance of the thing itself.

November, 1975.

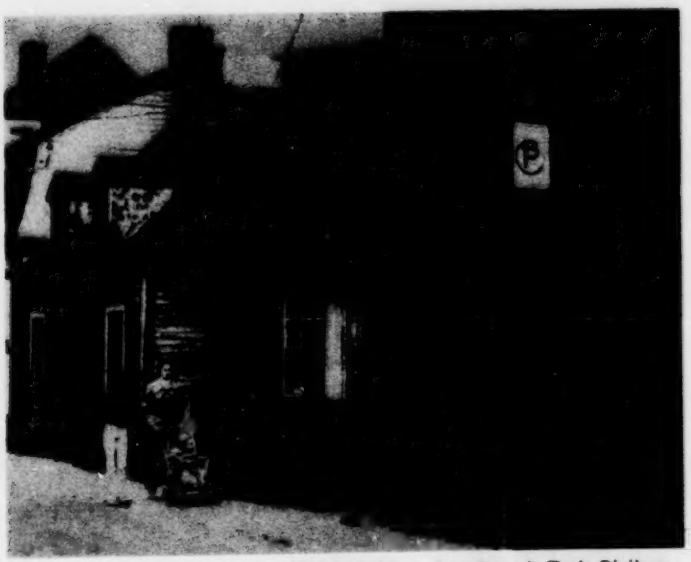
Une histoire . . . Les "billboards" de la rue, 1975; photo-montage, crayons de couleur; 16" x 20".



Chapitre deux . . . Un monument dorique à Trois-Rivières, 1977; crayons de couleur sur photographie n/b; 16" x 20".

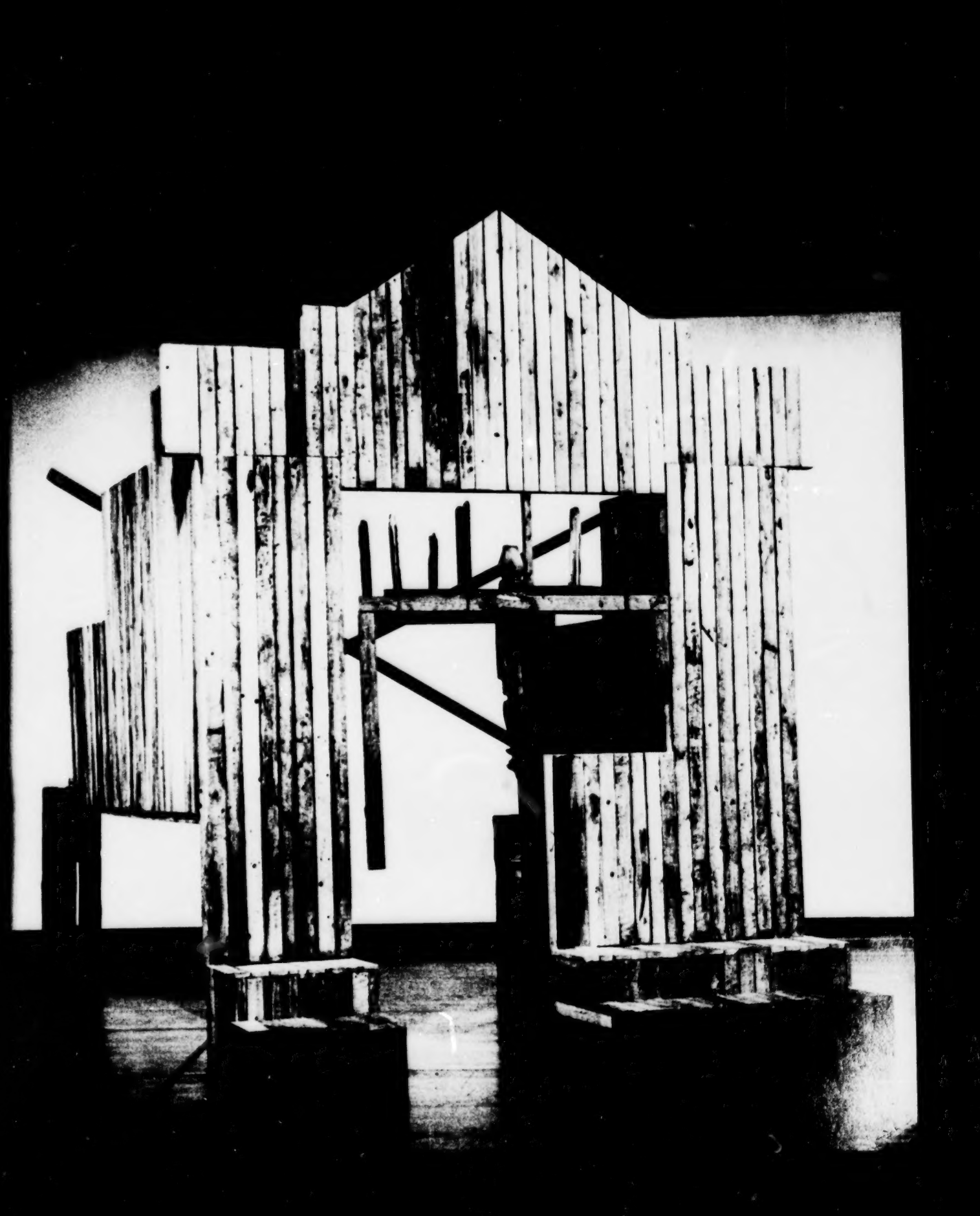


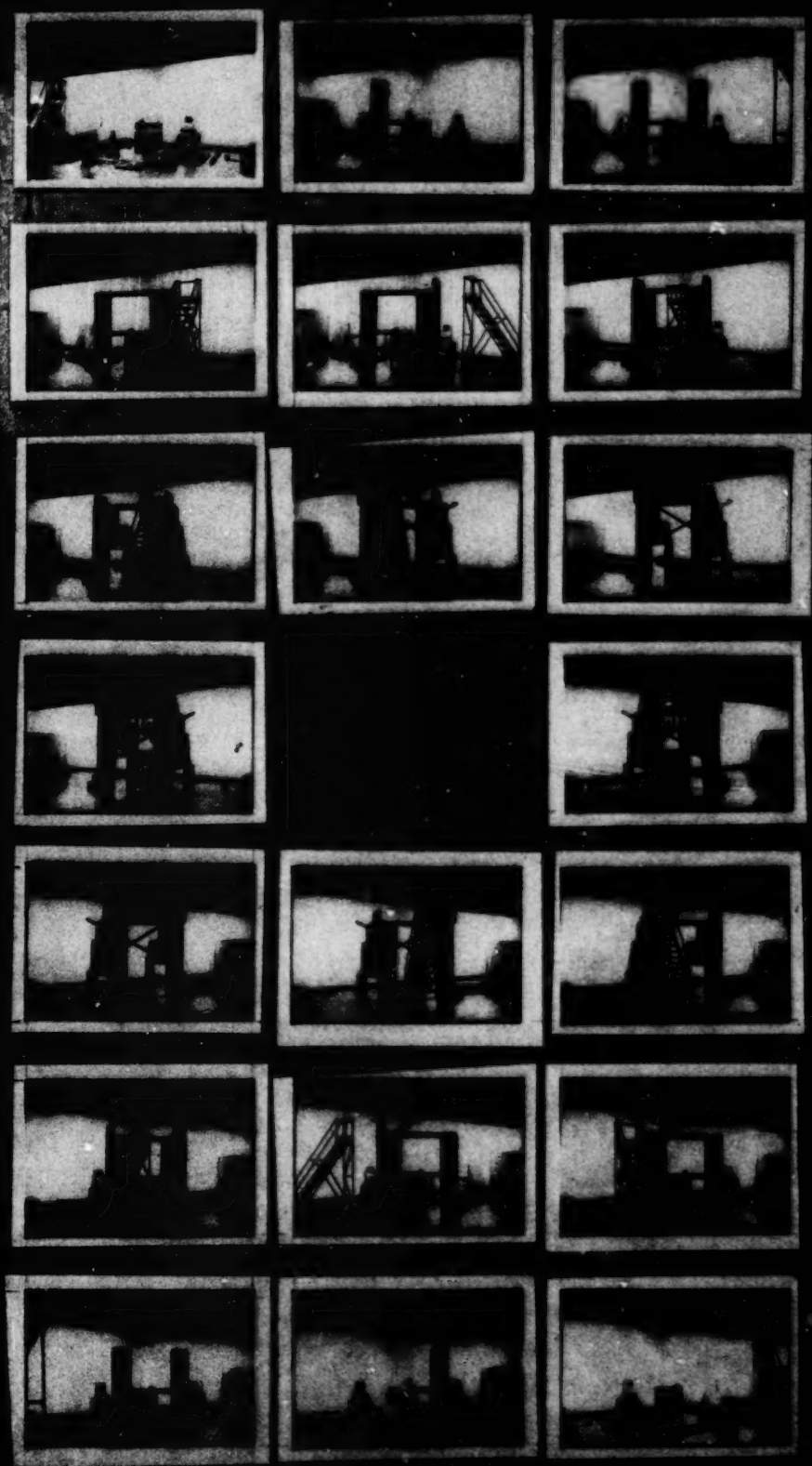
Une histoire . . . Le trésor de Trois-Rivières, 1975; crayons de couleur sur photographie n/b.



Une histoire . . . Le trésor de Trois-Rivières, 1975; dessin, crayons de couleur et de cire sur photographie n/b.

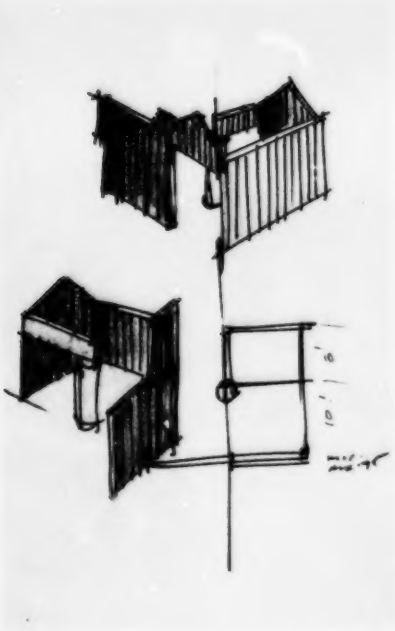
Une histoire . . . Le trésor de Trois-Rivières, 1975; construction en bois; 12' x 9' 6'' x 13' 6''. Présentation au Musée d'art contemporain, Montréal, 1975.





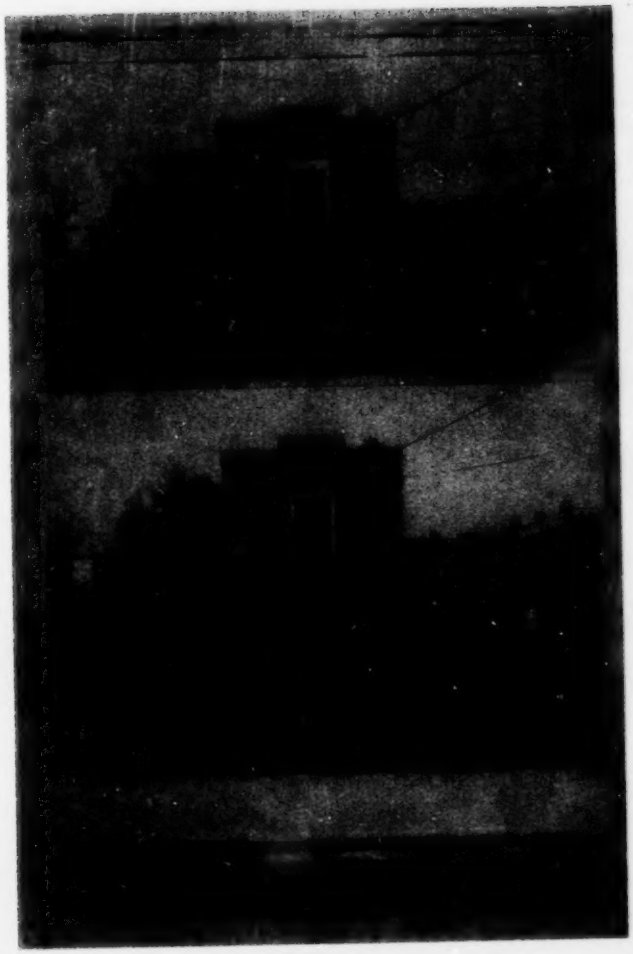
Une histoire . . . scénarisation, 1977; série de 28 photographies n/b.

FRAGMENTS

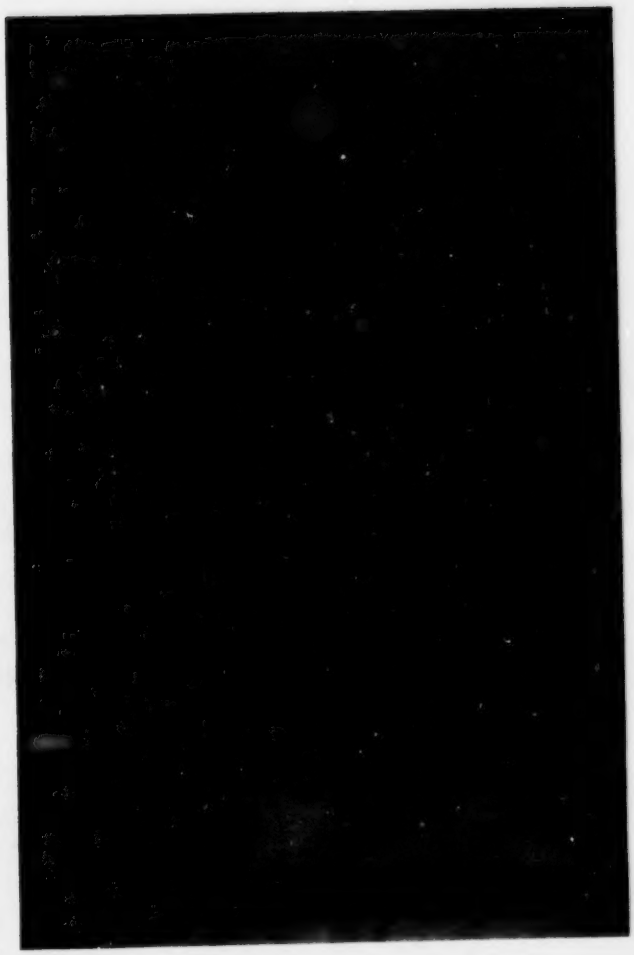


Wall and Column Construction, 1975; dessin, encre sur papier; 5" x 7".

Fragments . . . La Maison de Rivières-des-Prairies, 1976, photographie n/b; 8" x 10".



Fragments . . . series, planche 4, 1975; montage photographique n/b et crayons de couleur sur papier xerox; 11" x 17".



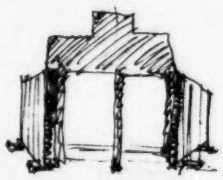
Fragments . . . series, planche 17, 1977; montage photographique n/b et crayons de couleur sur papier xerox; 11" x 17".

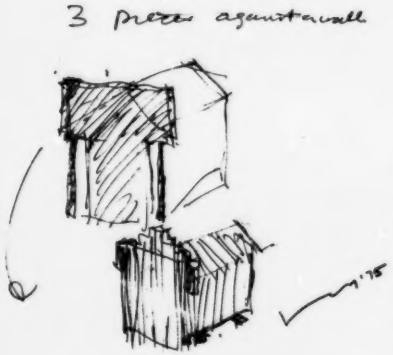
A number of works are grouped under the general title of "Fragments." This title refers to the temporal state of built objects: the elemental fragments which emerge out of the time-worn existence of buildings.

The work includes a series of photographs of buildings taken out of our immediate past, and found to be in a state of neglect or abandon. Lived-in insides — the remains of curtains and furnishings — are exposed along with elements of figure and form: ordinariness contrasts the portentousness of deeper structures. Some of the photographs are altered to strip away generic constructs from the deteriorating body of a building. Others are reworked into projects for construction.

The constructions are drawn from the photographic images. They do not so much attempt to reconstruct the forms of the original buildings, as to present their formative devices in the "present tense," and by the physicality of an object. Thus the photographs, the drawings, and the constructions also constitute the "fragments" of a work on the situation of a construction between function and image.

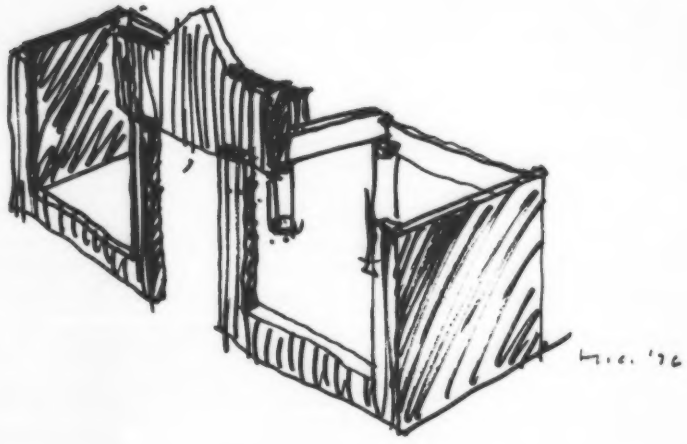
February, 1976



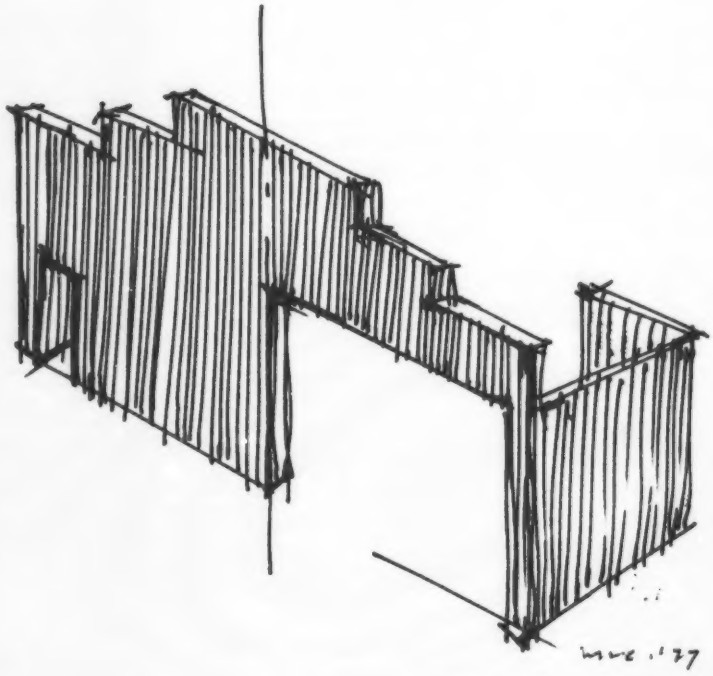


Construction, Les Maisons de St-Mâlo, 1975, dessin, crayon sur papier; 5'' x 7''.

Construction, La Maison de Rivière-des-Prairies, 1977; dessin, crayons de couleur sur papier xerox; 11'' x 17''.

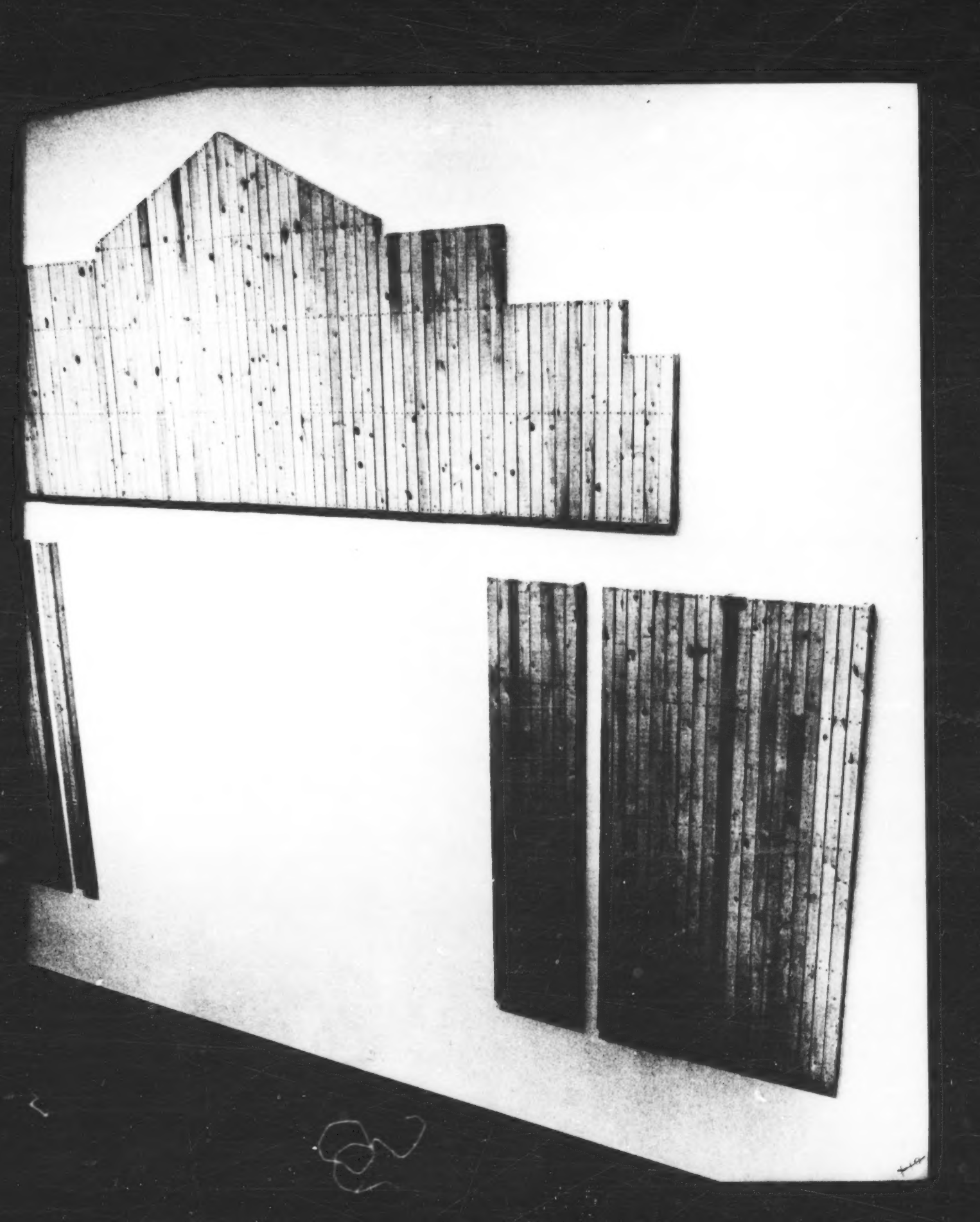


Construction, 1976; dessin, encre sur papier; 5" x 7".



Construction, Lennoxville, 1977; dessin, encre sur papier; 5" x 7".

Wall Façade, 1977; construction en bois; 25' x 19' 3" x 3". Présentation à The Art Gallery of Ontario, 1978.



LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE

Le but de cette oeuvre était de tirer parti d'un site urbain en ruines et de mettre en évidence sa forme urbaine: la configuration des maisons à l'intersection de deux rues principales.

Il y a essentiellement deux façons d'aborder le concept d'une maison. La première repose sur la notion de maison comme abri dans la nature; autrement dit, elle relève d'un schème fondé sur une idéalisation de la maison en tant que pavillon et en tant que moyen d'expression individuel. La seconde conçoit la maison comme un élément dans l'établissement de la collectivité humaine et dans la tradition de l'art urbain. Cette dernière conception est la plus problématique des deux puisqu'elle va à l'encontre de toute la tradition moderniste qui ignorait totalement l'existence d'une forme et d'une figuration spécifiquement urbaines.

A Montréal, jusqu'à récemment, la définition concrète d'une rue incluait la forme individuelle de chacun des immeubles dans sa configuration. Et, entre toutes les rues de la ville, la rue Sherbrooke conservait un cachet particulier. Elle était devenue l'artère principale et la voie privilégiée des defilés au moment où la ville devenait, au début du vingtième siècle, un centre métropolitain. En 1976, malgré le déclin de son prestige, elle conservait encore l'apparence d'un certain raffinement urbain.

A l'une de ses principales intersections se trouvait un terrain vague dont les édifices avaient été démolis au début des années soixante pour faire place à un projet institutionnel qu'on décida par la suite de bâtir ailleurs. Sur cet emplacement, je construisis deux façades grandeur nature, semblables à celle de deux hôtels particuliers en pierre grise datant du XIXe siècle et caractéristiques de cette rue; ces deux maisons existent toujours, à l'angle opposé de l'intersection.

J'assemblai du contreplaqué et du bois brut avec un échafaudage de tuyauterie à la manière des panneaux d'affichage. Cet agencement rappelait les façades de pierre plaquées sur des murs de brique ordinaire qu'on retrouve partout dans cette rue; il rappelait aussi leur scénarisation baroque initiale. Cependant, les ouvertures béantes et les supports de la construction laissés en évidence, contrastant avec les immeubles voisins, témoignaient soit d'un édifice délabré ou d'une construction en cours. Dans les deux cas, la construction décrivait quelque chose d'à la fois plus concret qu'un dessin sur papier et moins matériel qu'un édifice bâti, comme une dialectique entre conception et exécution.

L'image-miroir des façades aux angles opposés de l'intersection en définissait l'axe et l'orientait vers une cathédrale du début du XIXe siècle et une place du XVIIIe siècle qui occupent le coeur historique de la ville. Elle établissait la syntaxe d'une place urbaine et reliait la structure de cette place à celle de places semblables dans l'histoire de l'urbanisme, telle que la Piazza del Poppolo à Rome ou la Place de la Concorde à Paris.

The intention of this work was to draw on a ruined city site and to focus its urban form: a configuration of houses at the intersection of two main streets.

There are essentially two ways of approaching the idea of a house. The first draws on the notion of an elemental shelter in nature; that is, it involves a model which is rooted in the idealization of the house as an arcadian pavilion and as a tableau for individualized expression. The second approach is through the house as an element of collective human settlement; that is, through the art of building cities. This latter approach is the more problematic of the two, since it goes against the grain of Modernist tradition which largely denied urban form and figuration.

In Montreal, until recently, the physical definition of a street described a configuration which subsumed the form of individual buildings. And of all the streets in this city, Sherbrooke Street was very special. It was the major artery and processional thoroughfare at the time when Montreal became an important metropolitan center. By 1976, despite a decline in the fortunes of the street, it still maintains an appearance of urban civility.

At one of the main intersections of Sherbrooke Street is a vacant piece of land. It was cleared in the early 1960's for an institutional project which was subsequently built elsewhere. On this site I constructed two full-size facades similar to two 19th century greystone town houses which typify the street, and which are still standing on an opposite corner of the intersection.

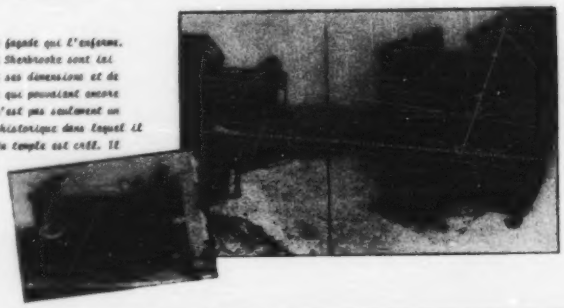
Rough plywood and reclaimed lumber were wired to ordinary pipe scaffolding in a billboard-like configuration. This rigging recalled the articulation of stone facades supported by ordinary brick walls which are found elsewhere on the street; it also echoed its initial baroque staging. However, in contrast to nearby buildings, the hollow openings and the exposed underpinnings of the installation presented either the ruin of a building or a building under construction. In either case, it described something more physical than a drawing on paper and less material than a finished building.

The mirror image of facades on opposite corners of the intersection aligned the axis of the intersection and directed

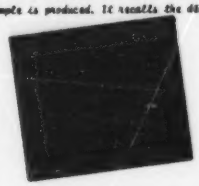
Éléments communs aux maisons de la rue Sherbrooke

Nathalie Chauvey

Un élément essentiel de la rue est la façade qui l'enferme. Les façades de deux maisons de la rue Sherbrooke sont ici reconstruites afin de rendre à la rue ses dimensions et de souligner la destruction de bâtiments qui pouvaient encore être utilisés. Cette reconstruction n'est pas seulement un document sur la rue mais le contexte historique dans lequel il est fait le transforme en monument. Un temple est créé. Il rappelle le décor d'un drame urbain.



An essential element of the street is the facades that enclose it. The facades of two houses on Sherbrooke street are here reconstructed in order to restore to the street its scale, and to present evidence of useful buildings that are being destroyed in this city. This reconstruction not only documents the street, but the historical context that surrounds this document transforms it into a monument. A temple is produced. It recalls the décor of an urban drama.

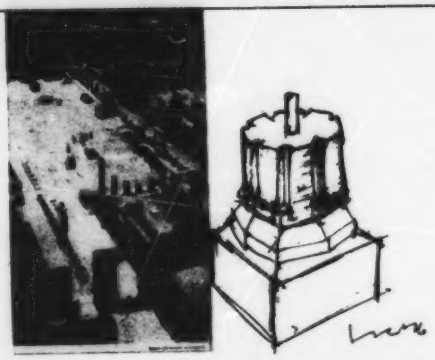


Il rappelle aussi les bâtiments existants de l'autre côté de la rue, créant une place dans la rue qui en rappelle d'autres plus célèbres dans l'histoire, comme la "Place du Peuple" à Rome, et laisse voir ainsi le contenu humain d'une ville qui se doit d'appartenir à tous.

It also recalls an existing building on the opposite side of the street, creating a place on the street that recalls, in turn, other similar places in history, such as the "Place of the People" in Rome, mirroring thus the human content of a city that ought to belong to all.

Les contrepoids de béton maintiennent en place les structures de tuyaux. Ces contrepoids prennent la forme de ruines de colonnes gréco-romaines: comme s'ils étaient les vestiges d'une "politique de grandeur" qui a détruit tant de villes dans le passé et qui pèse toujours sur Montréal.

Concrete counterweights hold the pipe structures in place. They are cast in the form of ruined Greco-Roman columns: as if they are the remains of a ruinous "politique de grandeur" that destroyed other cities in the past and that still weights on this city.



Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976; série de trois montages, photographies n/b et couleur, dessins et texte; 9'' x 20'' chaque. Présentés dans la rue à côté la construction des *Maisons*.

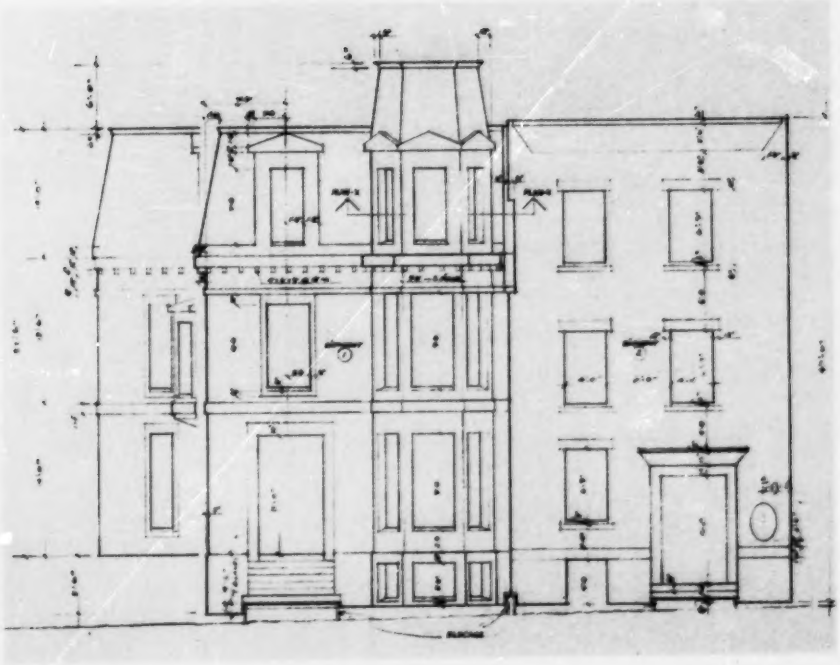
it to an early 19th century cathedral and to an 18th century square in the core of the city. The replication of facades created a gate-like configuration. It denoted the syntax of a city square, and related the figuration of this square to the structure of similar squares in the history of city building, such as the Piazza del Popolo in Rome or Place de la Concorde in Paris.

December, 1977

The Site, Les Maisons, 1976; photographie n/b; 16" x 20".

The Site Altered, Les Maisons, 1976; photographie n/b; 16" x 20".

Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976; construction en bois, acier et béton; 54' x 52' x 48'. Commanditée par le Programme art et culture, XXIe Olympiade, Montréal.



Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976; dessin, crayon sur papier vélin. Détail des plans du montage.

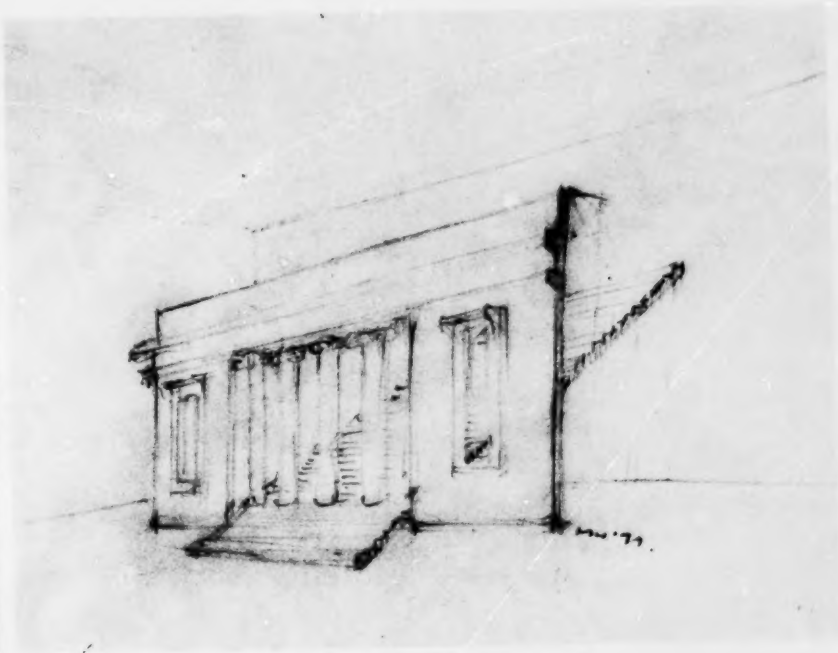
Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976; détail de la construction.

One week after the installation of LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE, municipal authorities of the City of Montreal ordered it to be destroyed. A flotilla of cranes and trucks were moved in during the night of July 13th, 1976, and demolition began under the glare of floodlights.

Démolition de l'oeuvre *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, par les autorités municipales de la ville de Montréal, le 13 et 14 juillet 1976.

Projet

A partir d'un édifice situé dans une rue, encore la rue Sherbrooke à Montréal: la figuration néo-classique d'équipement urbain du XIXe siècle; la rue-spectacle; la façade comme écran et comme portique, un arc de triomphe; l'escalier comme un événement dans la rue; l'entrée; à l'intérieur, un autre escalier . . . tout entre dans un "Projet".



Museum Project, 1979; dessin, crayon sur papier; 5" x 7". Construction conçue pour le Musée des beaux-arts de Montréal, 1979.

STREETWORK

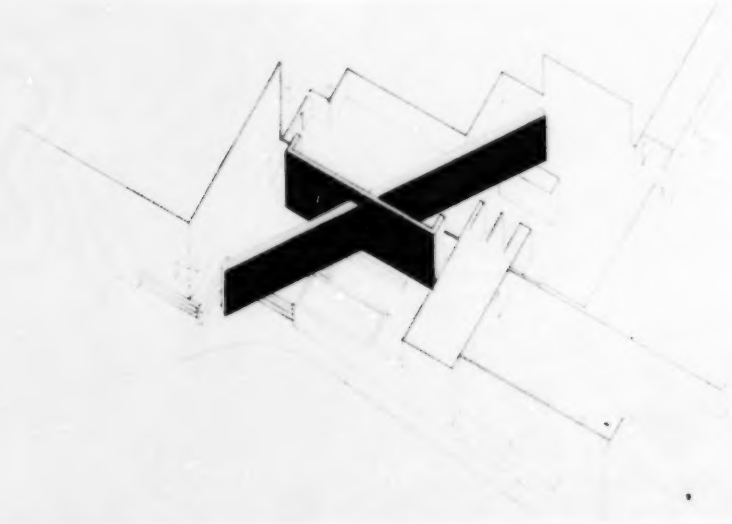
Un mur est introduit dans un musée. On lui fait traverser une galerie, passer au travers d'un mur de l'édifice et se prolonger jusque dans la rue.

L'intersection des deux murs évoque l'intersection des plans dans la peinture suprématiste, incarnant ainsi une métaphore architectonique implicite, dans une tentative de la récupérer des abstractions vagues de l'architecture moderne, coupée depuis longtemps de ses sources, et dont témoigne l'édifice existant.

L'oeuvre se propose de créer une construction — le mur — et d'en mettre l'existence en rapport avec celle de l'édifice déjà en place. Cet édifice ne constitue pas tant le réceptacle de l'oeuvre qu'il ne se combine avec elle, établissant ainsi des distinctions par opposition.

Les deux sont des constructions, et pourtant l'une, tout en faisant parti de l'édifice, n'est pas l'édifice "réel". Par l'existence même de l'édifice existant, le spectateur est invité à ne percevoir le mur que d'une manière fragmentaire. La forme du mur change en fonction de sa position: il devient "arcade" dans la rue, et "cloison" à l'intérieur, renversant vide et volume, ouverture et fermeture. L'assemblage matériel du mur — une construction en bois — introduit un élément de figuration qui minimise la matérialité de l'édifice existant. Au dehors, la suggestion de coffrages de béton temporaires s'oppose, tout en constituant une prolongation possible aux murs de béton permanents de l'immeuble.

En d'autres termes, la construction ouvre l'enveloppe de l'édifice et prolonge le musée vers la rue: "Streetwork".



A wall is inserted into a museum. It is made to traverse a gallery, pass through a wall of the existing building, and extend out into the street.

The intersection of the two walls picks up on the intersecting planes of Suprematist painting, giving body to an underlying architectonic metaphor in an attempt to redeem it from the vague abstractions of Modern architecture, such as those of the existing building, long cut off from their sources.

The idea of the work is to create a construction, and to establish the existence of this construction in relation to that of the existing building. The existing building does not so much house the work — contain it — as to combine with it. Contradistinctions are established.

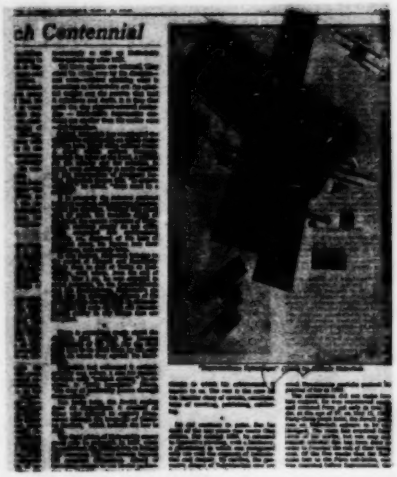
Both walls are constructions, yet one is a part of the building but is not the "real" building. The viewer is required by the existing building to see the constructed wall in a fragmentary way.

The form of the wall changes in reference to its position. It becomes an "arcade" in the street, and a "partition" inside — reversing void and volume, access and closure. The material assembly of the wall — a wood construction — also introduces a figurative edge which marginalizes the materiality of the existing building. Outside, the suggestion of temporary concrete formwork is opposed to or is a possible extension of the permanent cast concrete walls of the existing building. Inside, there is a suggestion of temporary hoarding.

In other words, the construction opens the envelope of the building and draws the museum into the street: a "Streetwork."

March, 1978

Streetwork (1), 1978; dessin, crayons de couleur sur papier vélin; 24" x 36". Collection The Art Gallery of Ontario.

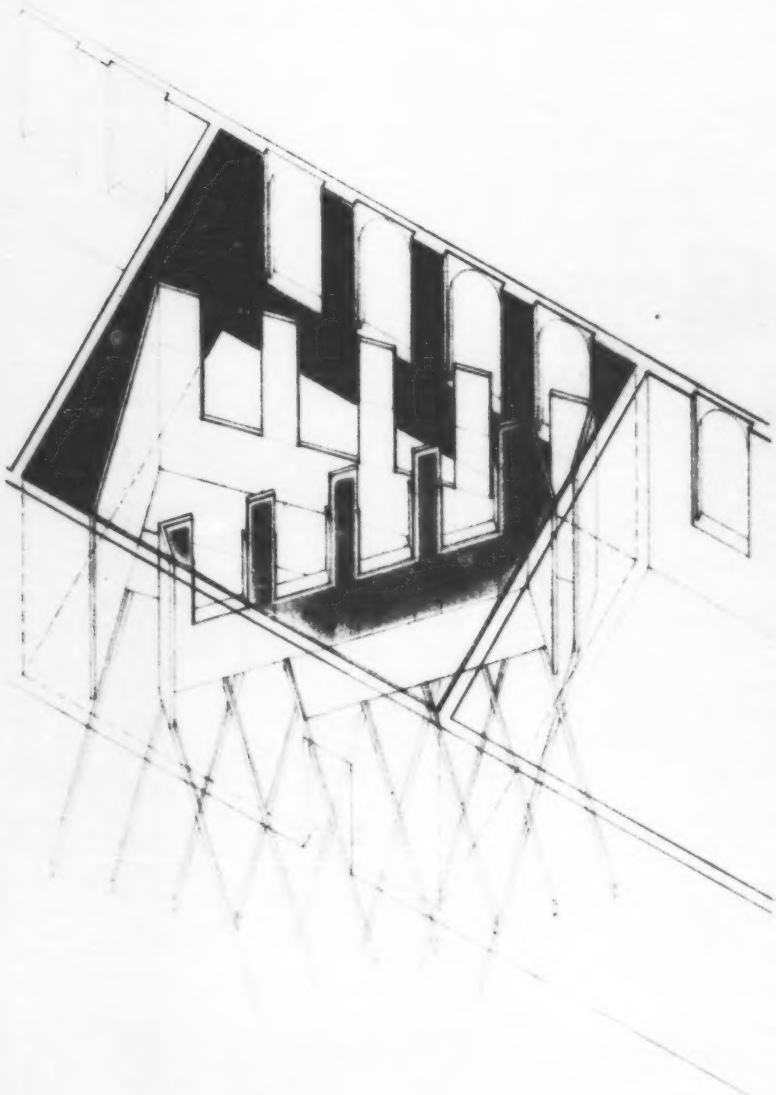


Malevitch Altered, 1978; dessin, crayons de couleur sur une coupure de journal; 7½" x 10½".

Streetwork (2), 1978; dessin, crayons de couleur et de cire sur un montage photographique; 45" x 30".

Streetwork, 1978; construction de bois; 120' x 15' x 3'; conçue et réalisée pour The Art Gallery of Ontario, 1978.

ROOM 202



Project Studios One is located in a school building which opened in the 1890's, and was abandoned in 1963. In the mid-seventies, the building was reopened as an artist's space. Its recent use has transformed its crumbling interior into a neutral container for the display of art; this, regardless of numerous projects by artists who incorporated the original fabric of the building in their work. The "Architectural Space", Room 202, in particular, was cleaned up. Blackboards were hidden. Walls and ceilings were painted with what was said to be "Matisse" red; a shade of red which is, in fact, at the opposite end of the spectrum to the original layers of green-turquoise paint, betraying a compulsion to replace existing traces by surrogate markings.

The subject of my work is the room itself. Instead of using the room as a support for the display of drawings and projects, the idea is to work with its 31' long, 25' wide and 12'6" high dimensions, and with its large windows on one side, as the elements of an intelligible configuration: the archetypal classroom. The intention of the work is to establish a relationship between the presence of the room as figurative, cultural construct, and its existence as a physical construction.

Within the room, I built a full-size construction of the room. I then built a second construction to contain the first: each detached from, but congruent with the other. The existing window openings were aligned. Within the room this alignment is seen to rotate through an angle generated by a drawing of the room, and hence by its conception as a constructive object. This rotation shifts the inside of the existing room behind a series of insides created by the constructions — the innermost of which was painted green-turquoise. It also projects a series of outsides within the existing room, as if "there is no outside" outside, drawing further on the existence of the room as the embodiment of a social institution: repetition, rote and containment: "Room 202."

June, 1979.

Room 202, 1979; dessin, crayons de couleur sur papier vélin; 28" x 40½ ".

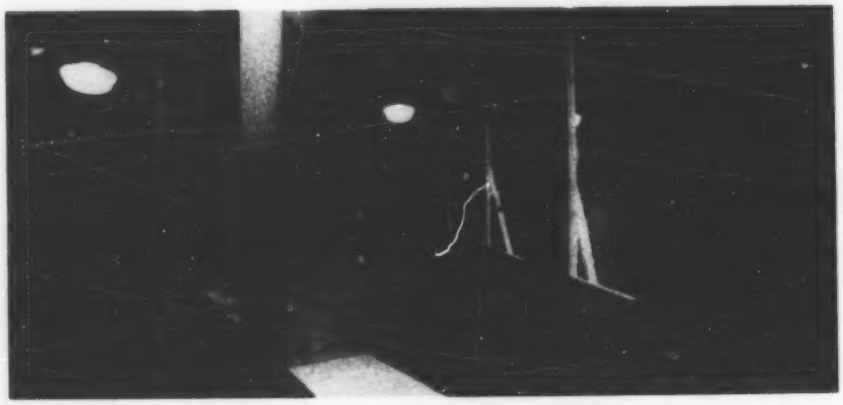
Room 202, 1979; détail de l'entrée.

Le Project Studios One est situé dans une école construite dans les années 1890 et abandonnée en 1963. Vers le milieu des années soixante-dix, l'édifice fut transformé en salles d'exposition d'art. Ce nouvel usage a transformé l'intérieur délabré en contenant neutre et ce, en dépit des nombreux projets pour lesquels les artistes ont utilisé des éléments originaux de l'édifice. L'"espace architectural", Room 202 notamment, a été vidé, les tableaux noirs cachés. Les murs et les plafonds furent peints avec un rouge dit "rouge Matisse", un rouge qui, en réalité, se trouve à l'extrémité du spectre par rapport au vert turquoise qui couvrait les murs de la salle, trahissant ainsi le besoin de remplacer les traces existantes par des simulacres.

Le sujet de mon oeuvre est la pièce elle-même. Au lieu de m'en servir simplement pour exposer des dessins et des projets, j'ai incorporé à l'oeuvre ses dimensions de 21' de long, 25' de large et 12'6" de haut avec ses vastes fenêtres percées dans l'un des murs, à titre d'élément d'une configuration connue: l'archétype de la salle de classe. L'intention de l'oeuvre est d'établir un rapport entre la présence de la salle en tant que figure culturelle et l'existence de la salle en tant que construction concrète.

A l'intérieur de la salle, j'ai bâti une construction de cette même salle, grandeur nature. J'ai ensuite bâti une seconde construction devant contenir la première, chacune distincte de l'autre mais conforme à l'autre. Les fenêtres étaient alignées mais à l'intérieur de la pièce, cet alignement se trouvait brisé sous un angle défini à cause du dessin de la salle; autrement dit, à cause de la conception de la salle en tant qu'objet construit. Cette rotation déplaçait l'intérieur de la salle existante derrière une série d'intérieurs construits dont le plus à l'intérieur était peint vert turquoise. En outre, elle définissait une série d'extérieurs dans l'espace de la salle réelle existante comme s'il n'y avait plus d'extérieur dehors, accentuant encore davantage l'existence de la salle comme l'expression d'une institution sociale: répétition, mnémotechnie, restriction: Room 202.

Room 202, 1979; détail de la construction.



▷

Room 202, 1979; construction de bois, peinture; 31' x 21' x 12'6"; conçue et réalisée pour The Institute for Art and Urban Resources, Project Studios One, New York, 1979.

EDIFICE

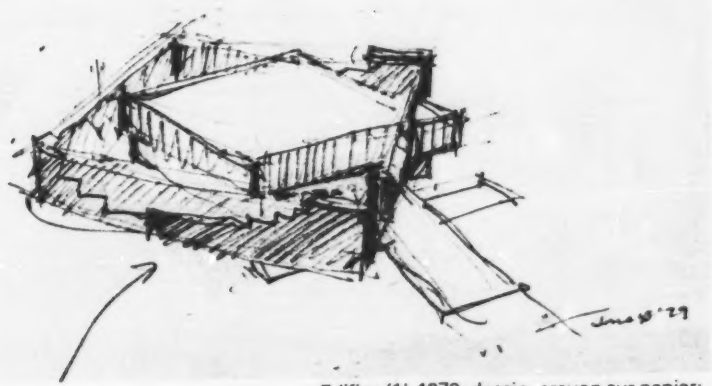
Un édifice est construit pour en contenir un qui existe déjà — un musée.

L'une des constructions découle de l'autre, constitue une référence qui renvoie à l'autre. Chacune joue contre l'autre. Des distinctions sont établies.

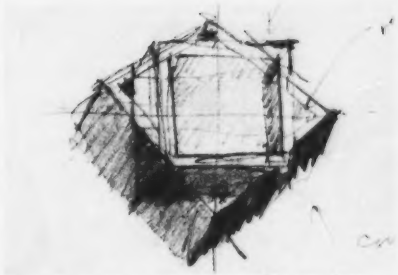
L'édifice existant consiste en quatre volumes semblables, en forme de boîtes, posés sur une plinthe et enfermés dans un plan carré. La nouvelle construction tire vers le dehors l'espace enclos par l'édifice. Un carré est tiré d'un autre carré, l'un glissant sur l'autre. A nouveau, c'est un rappel du suprématisme ainsi que de la scénarisation des plans idéaux du début de la Renaissance qui sont mis en évidence: sources oubliées depuis longtemps.

On y distingue un devant d'un côté et d'un derrière, ce qui n'est pas le cas dans la composition de l'édifice existant. Une entrée est indiquée; les gens entrent dans l'édifice en traversant la construction. Les volumes, matériaux et surfaces qui se prolongent entre l'extérieur et l'intérieur de l'immeuble existant n'ont plus de continuité comme si un "là" était replacé là. Et la trame de 5' x 5' qui règle l'intérieur de l'édifice réel est intégrée à la construction comme dispositif d'organisation, nécessaire mais réducteur; un espace mesuré s'oppose à la reproduction mécanisée de l'espace.

La construction concrétise ainsi ce que l'édifice existant ne résoud pas: la réalité des formes qui fondent l'existence même de l'édifice réel. C'est comme si l'une soutenait les lacunes de l'autre et que les deux se combinaient pour suggérer que la signification de l'édifice réel est son manque. Cela suggère aussi que la construction existe en soi en tant qu'oeuvre distincte: un "Edifice".



Edifice (1), 1979; dessin, crayon sur papier; 8" x 8".



"The Square in a Square", 1979; dessin, crayon sur papier; 5" x 5"

An edifice is constructed to contain an existing building — a museum.

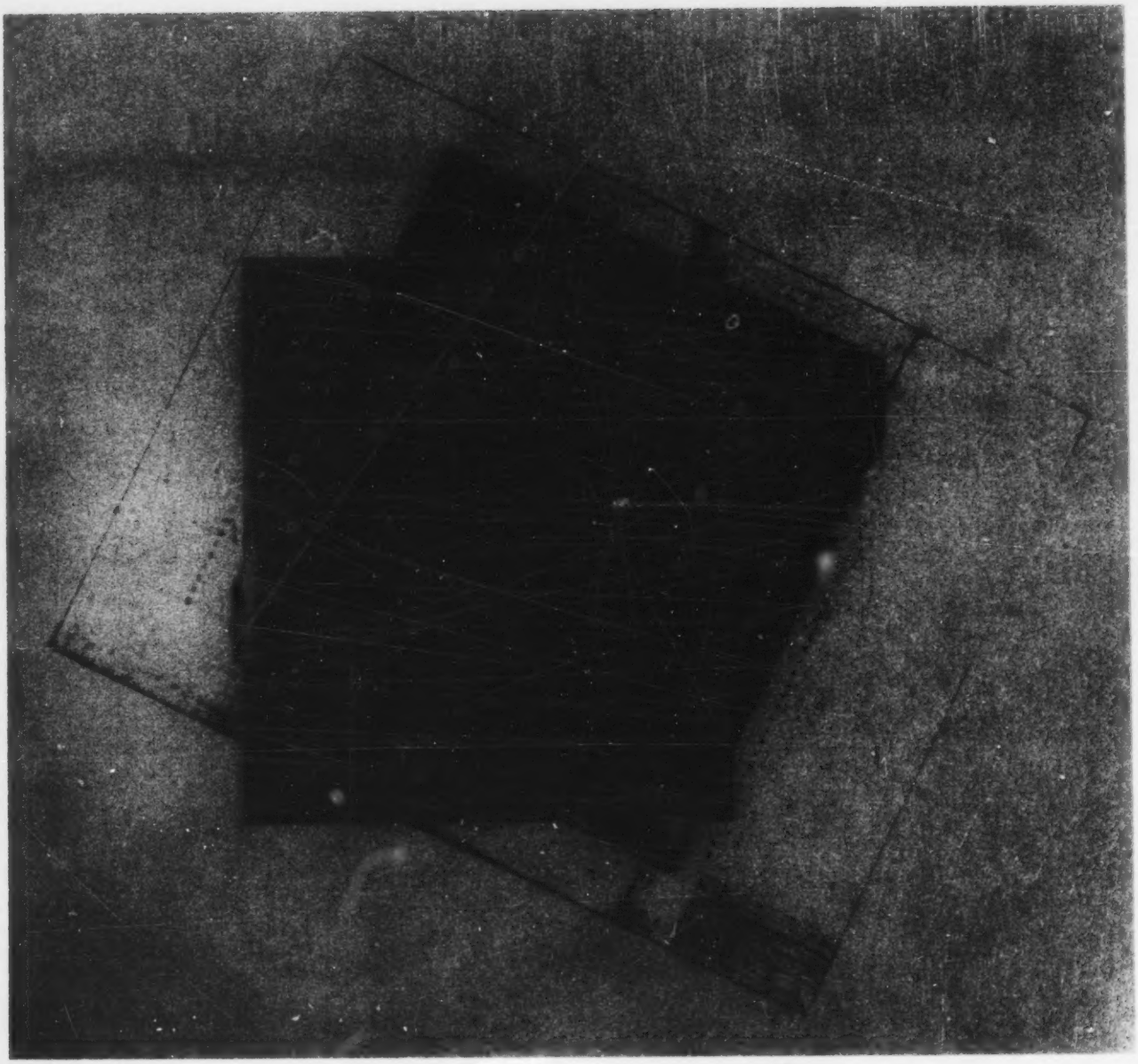
One construction is drawn from the other, as a reference to the other. The existence of each is thus inveighed. Distinctions are established.

The existing building consists of four similar, box-like volumes, set on a plinth and enclosed in a square plan. The construction draws out the enclosure of the building. A square is pulled out of the square, one sliding over the other; again, an edge of Suprematism, along with ideal configurations of early Renaissance plans: sources long forgotten.

A front is distinguished from a side and from a back, unlike the unified composition-in-the-round of the existing building. An entrance if offered; people enter the building by passing through the construction. The continuity of volumes, materials, and surfaces which extends between the outside and inside of the existing building is breached. The 5' x 5' grid which dominates the inside of the existing building is drawn into the construction as a necessary but reductive organizational device; measured space is opposed to the mechanical reproduction of space.

The construction thus attempts to materialize that which the existing building does not resolve: the reality of built forms which underlies the existence of a real building. It is as if one embraces the lacunae of the other, and the two combine to suggest that the significance of the existing building is its inarticulate existence. They also suggest that the construction is free to stand on its own as a distinct work on the formative nature of building.

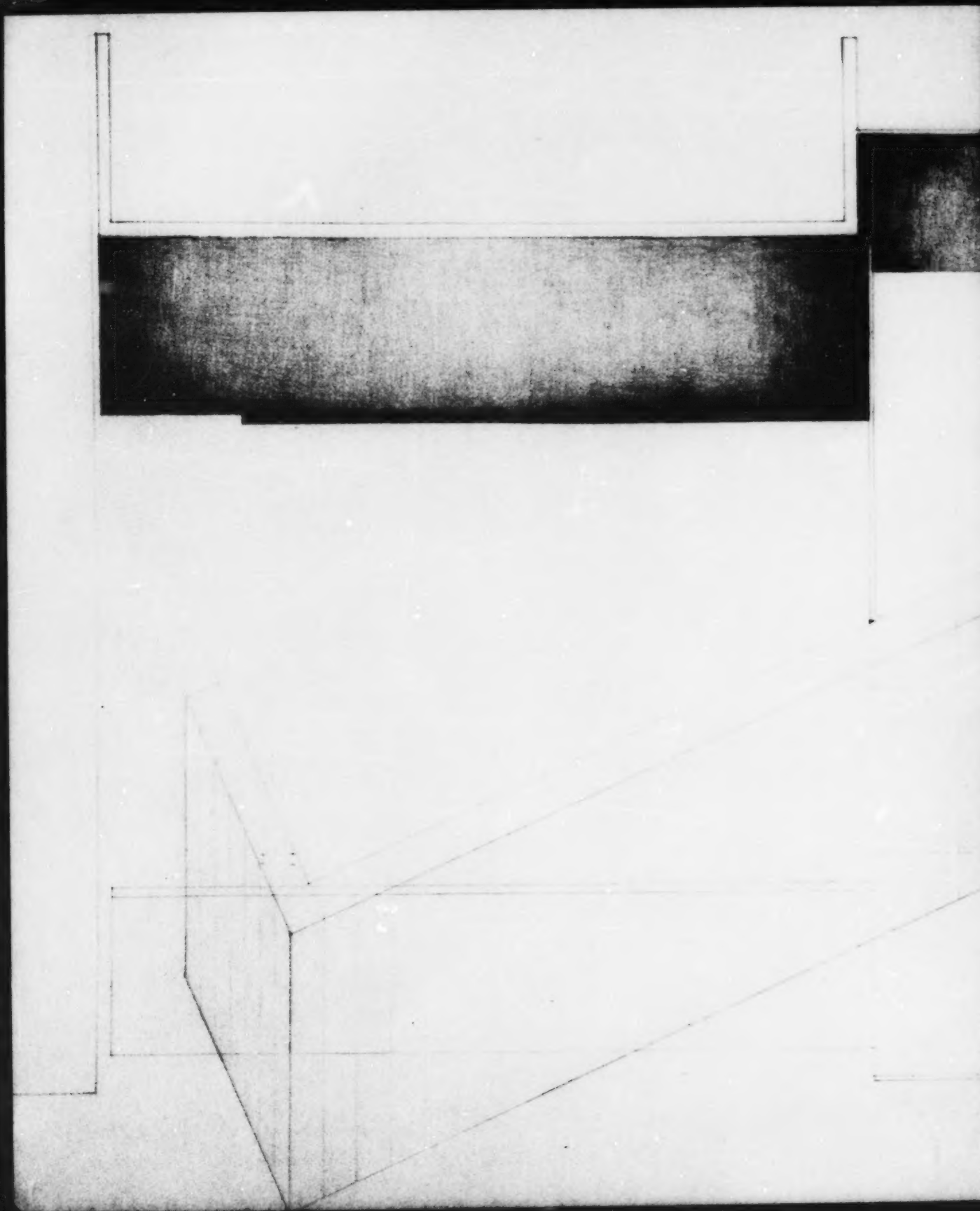
August, 1979

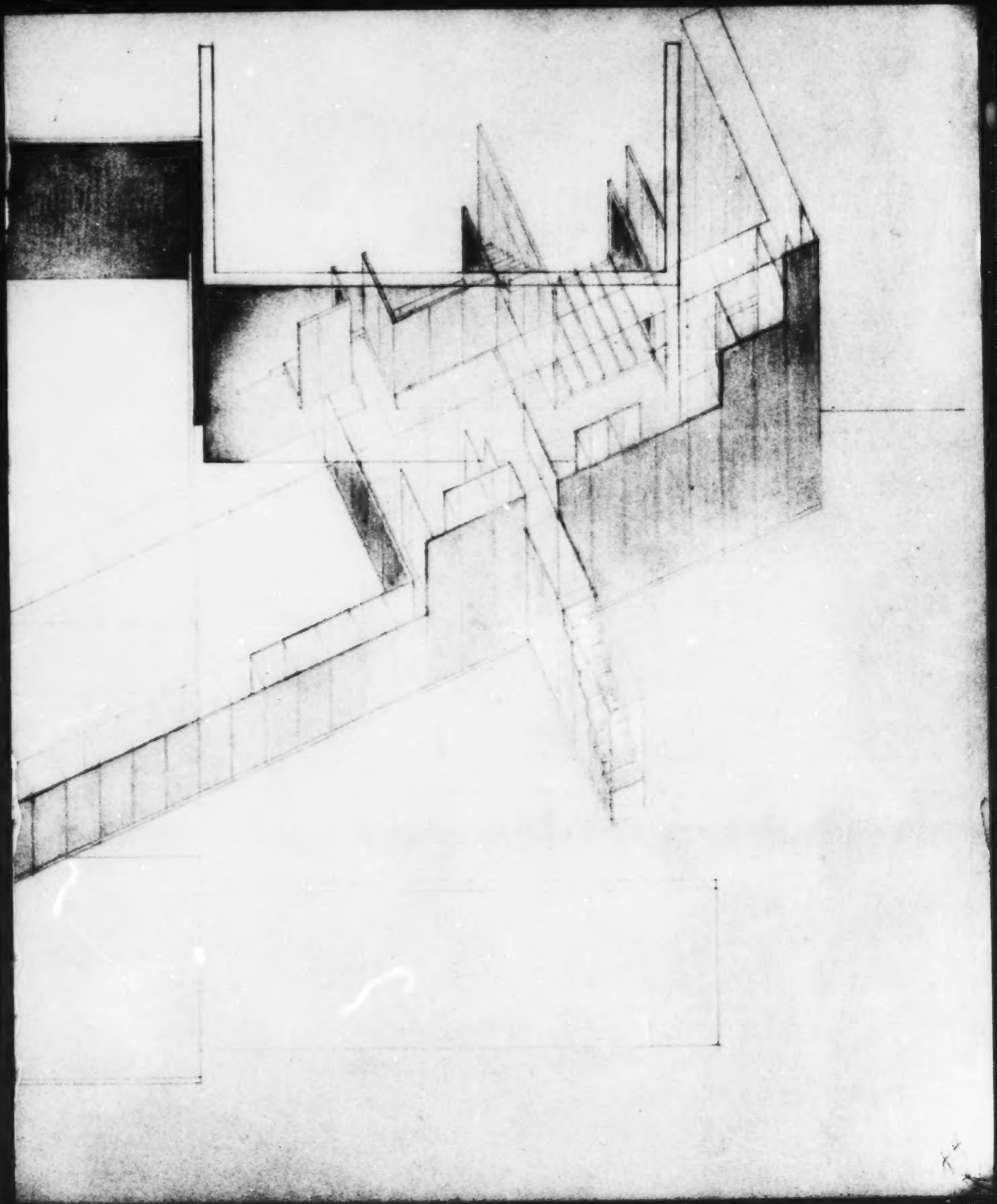


The Square in a Square, 1979; dessin, crayon sur papier; 5" x 5"

▷

Edifice (2), 1979; dessin, crayons de couleur sur papier vélin; 60" x 36"; conçu et réalisé pour le Musée d'art contemporain, Montréal





Bibliographie et expositions choisies

Ecrits de Melvin Charney

"A Journal of Istamboul: Notes on Islamic Architecture", *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, juin 1962.

"Troglaï – Rock Cut Architecture", *Landscape*, Vol. 12, No 3, U.S.A. 1963. Traduit et réédité dans *Vie des Arts*, No 34, Montréal, Québec, Printemps 1964.

"Le Monde du Pop", *Vie des Arts*, No. 36, Montréal, Québec, 1964. Réédité partiellement dans *Caves of God*, par Spiro Kistof, M.I.T. Press, U.S.A., 1972.

"The Old Montreal No One Wants to Preserve", *The Montrealer*, Montréal, Québec, December 1964.

"The Trulli of Southern Italy", *Landscape*, Vol. 5, No. 1, U.S.A., 1965. Traduit et réédité dans *Vie des Arts*, No. 38, Montréal, Québec, Printemps 1965.

"Environmental Conjecture: In the Jungle of the Grand Prediction", *Landscape*, Vol. 16, No. 3, U.S.A., 1967. Réédité dans *Planning for Diversity and choice: Possible Futures and their Relation to the Man-Made Environment*, par Stanford Anderson, M.I.T. Press, Cambridge, Mass., U.S.A., 1969.

"An Environment for Education", *Canadian Architect*, Toronto, Canada, March 1967.

"Grain Elevators Revisited", *Architectural Design*, London, England, July 1967.

"Naissance d'une Architecture", *Cimaise*, Paris, France, juillet 1967.

"Beyond Flexibility – A Study of Educational Environments", *Architecture Canada*, Toronto, Canada, June 1968.

"Concrete – A Material, a System, an Environment", *Architecture Canada*, Toronto, Canada, June 1968.

"New Schools for New Towns", *Architectural Forum*, New York, U.S.A., October 1969.

"A Self-Erecting Exhibit System", *Architecture Canada*, Toronto, Canada, March 1969.

"Experimental Strategies – Notes for Environmental Design", *Perspecta 12 – The Yale Architectural Journal*, New Haven, Conn., U.S.A., March 1969. Traduit et réédité dans *Deutshe Bauzeitung*, Stuttgard, Allemagne, août 1969. Réédité dans *Formalism, Realism, Contextualism*, par Hajime Yatsuka, Shokokusha Publishing, Tokyo, Japon, 1979.

"Pour une définition de l'architecture au Québec", *Architecture et urbanisme au Québec*, dans le cadre des conférences J.-A. de Sève 13-14, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, Canada, 1971. Traduit et réédité partiellement dans *Progressive Architecture*, New York, E.-U., septembre 1972.

The Adequacy and Production of Low Income Housing in Canada, Central Mortgage and Housing Corporation, Ottawa, Canada, 1972.

Montréal . . . plus ou moins, Catalogue de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts, Montréal, Juin 1972.

"Learning from the Wire Services", *Architectural Design*, London, England, April, 1974.

"Understanding Montreal", *Exploring Montreal*, ed. by Pierre Beaupré and Annabel Slaight, Grey de Pencier Publication, Toronto, Canada, 1974. Traduit et réédité dans *Découvrir Montréal*, Les Editions du Jour, Montréal, 1975.

"Dead-end Choices: Housing in Canada", *Architectural Design*, London, England, April, 1975.

"Art as Urban Activism", *Architectural Design*, London, England, July-August, 1977.

Other Monuments: Four Works, 1970-76, The Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada, March, 1977.

"Modern Movements in French Architecture", *Process Architecture*, Tokyo, Japan, March 1978.

Ecrits sur Melvin Charney

L'Architecture, No. 146, Rome, Italie, décembre 1967.

Progressive Architecture, New York, August 1967.

Tzonis, Alexander. "Un monument contre la terreur", *Carré Blue*, Paris, janvier 1972.

Toupin, Gilles. "Ce projet cache-t-il une oeuvre d'art?", *La Presse*, Montréal, 17 juin 1972.

Thériault, Normand. "Montréal, une expo qu'elle méritait", *Médiart*, Vol. 1, No. 7, Montréal, juin 1972.

Rozon, René, "La ville au Musée", *Vie des Arts*, Montréal, Hiver, 1973.

Banham, Reyner. *Magastructures –Urban Futures of the Recent Past*, Oxford University Press, Londres, 1976.

McConathy, Dale. "Corridart – Instant Archeology in Montreal", *Artscanada*, No. 206/207, Toronto, July-August 1976.

"Editorial – Destruction in the Dark", *The Gazette*, Montreal July 16, 1976.

Golden, Amy. "Report from Montreal", *Art in America*, New York, March-April 1977.

Pontbriand, Chantal. "Melvin Charney, une entrevue de Chantal Pontbriand", *Parachute*, No 13, Montréal, Hiver, 1978.

Patton, Andrew. "Melvin Charney at the Art Gallery of Ontario", *Artists Review*, No. 13, Toronto, April 1978.

Process: Architecture, Tokyo, March 1978.

Russell, John. "Art: Where to See The New Work", *New York Times*, New York June 8, 1979.

Expositions individuelles

1978

"Other Monuments: six works, Melvin Charney", Art Gallery of Ontario, Toronto.

1977

"Melvin Charney: Other Monuments, 1970-76", Harvard University, Gund Foundation Exhibition Series, Graduate School of Design, Cambridge.

Expositions collectives

1979

"Invitational IV", John Weber Gallery, New York.

The Institute for Art and Urban Resources, Project Studios One, New York.

"Art and Architecture: Space and Structure", Protetch-McIntosh Gallery, Washington.

1977

"03.23.03 — Rencontres internationales d'art contemporain", Institut d'art contemporain, Montréal.

1976

"Corridart", le Programme art et culture, Jeux de la XXI Olympiade, Montréal.

1975

"Québec '75", organisée par l'Institut d'art contemporain, Montréal, et circulée par les Musées nationaux du Canada dans plusieurs musées canadiens (1975-76).

1973

Section internationale, Trianale di Milano.

"Canada trajectoires", Musée d'art moderne de la ville de Paris.

1972

"Montréal . . . plus ou moins", Musée des beaux-arts de Montréal.

1964

"Salon des jeunes peintres", Musée des beaux-arts de Montréal.

Chronologie

Melvin Charney est natif de Montréal. Il fait des études à l'Ecole d'art et de dessin du Musée des beaux-arts de Montréal, à l'Ecole d'architecture de l'Université McGill et à l'Ecole d'art et architecture de l'Université Yale.

De 1961 à 1964, il travaille à Paris et à New York. En 1964, il revient à Montréal. Depuis cette date, il est professeur à l'Ecole d'architecture de l'Université de Montréal et y dirige, entre 1966 et 1970, le programme d'études supérieures. En 1968-69, il devient membre du Comité des Architectes de l'Académie américaine des Arts et Sciences de Boston.

En 1972, il organise et participe à l'exposition "Montréal . . . plus ou moins" au Musée des beaux-arts de Montréal. Dans le cadre des Jeux olympiques de Montréal, en 1976, le programme Arts et Culture lui commandite le projet "Corridart".

Remerciements:

Pour leur appui et leur collaboration aux diverses étapes de cette exposition et de ce catalogue, et pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans la réalisation des oeuvres, je désire remercier Rose-Marie Arbour, Gilles Dessureault, Claudette Hould, André Ménard, Katia Montillet, Marc Pigeon, Normand Thériault, Susana Torré et Brenda Wallace; le personnel du Musée d'art contemporain; et tout spécialement John Honeyman et Ann Charney. Mes remerciements vont également au Ministère des Affaires culturelles du Québec et au Conseil des Arts du Canada pour avoir rendu possible cette exposition et la réalisation de plusieurs oeuvres.

M.C.

Crédits photographiques:

Art Gallery of Ontario: 50
Yvan Boulerice: 30, 31, 35, 48
Israel Charney: 36
Henri Koro: 44
Cedric Pearson: 34, 54
Gabor Szilasi: 47
Roger Thibault: 20

Design: John Honeyman